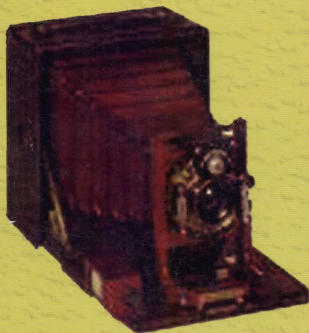


عصر الصورة في مصر الحديثة



الجَزَاءُ الْمَصْرُورُ الْحَوْلُ الْمَصْرُورُ

العالم المصّر

اللطائف المصوّرة السير المصوّر

المرفع المصور

الأمم المصوّرة النشرة المصوّرة

صرا الحسية المصوّرة

الطناب المصوّر الراس المصوّر

مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة



عصر الصورة في مصر الحديثة

١٨٣٩ - ١٩٢٤



دار الكتب والوثائق القومية
الإدارة المركزية للمراكز العلمية
مركز تاريخ مصر المعاصر

عصر الصورة في مصر الحديثة ١٨٣٩ - ١٩٢٤

تأليف

د. محمد رفعت الإمام

مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة

(١٤٣٤ هـ - ٢٠١٣ م)

الهيئة العامة
لدار الكتب والوثائق القومية

رئيس مجلس الإدارة

د. د. عبد الناصر حسن

الإمام، محمد رفعت.

عصر الصورة في مصر الحديثة، ١٨٣٩ - ١٩٢٤ /

تأليف محمد رفعت الإمام.. القاهرة: دار الكتب والوثائق
القومية، الإدارة المركزية للمراكز العلمية، مركز تاريخ مصر
المعاصر، ٢٠١٣.

٢٥٤ ص؛ 24 سم.

تدمك 8 - 0970 - 18 - 977 - 978

١ - التصوير الضوئي . تاريخ

٢ - مصر . تاريخ . العصر الحديث (١٨٠٥ -) .

١ - العنوان .

٧٧٠ . ٩

إخراج وطباعة:

مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة.

لا يجوز استنساخ أى جزء من هذا الكتاب بأى
طريقة كانت إلا بعد الحصول على تصريح كتابى
من الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

www.darelktob.gov.cg

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠١٣/٩٠٤٧

I.S.B.N. 978 - 977 - 18 - 0970 - 8



مركز تاريف مصر المعاصر
الإدارة المركزية للمراكز العلمية
مركز تاريف مصر المعاصر

مصر النهضة

العدد ٧٨

سلسلة دراسات علمية فى تاريخ
مصر الحديث والمعاصر

رئيس مجلس الإدارة

أ.د. عبد الناصر حسن

رئيس الإدارة المركزية للمراكز العلمية

أ.د. محمد صبرى الدالى

رئيس التحرير

أ.د. أحمد زكريا الشلق

سكرتير التحرير

عبد المنعم محمد سعيد

الآراء الواردة بالنص لا تعبر عن رأى هيئة
التحرير ولكن تعبر عن رأى المؤلف

أسس هذه السلسلة
أ.د. يونان ثبيب رزق
عام/ ١٩٨٣

للمراسلات / مركز تاريخ مصر المعاصر/ دار
الكتب والوثائق القومية/ كورنيش النيل .
رملة بولاق .

الإشراف الفنى

محمد على الشريف

مدير عام المطبعة

أ/ علاء عيسوي

تصميم الغلاف

محمد عماد

تقديم

يعد هذا الكتاب «عصر الصورة فى مصر الحديثة» كتاباً متفرداً فى موضوعه غير التقليدى، فهو يؤرخ لموضوع مثير ومتع معاً، يتصل بتاريخ العلم وانتقال فنونه وابتكاراته وإبداعاته إلى الحياة المصرية منذ عام ١٨٣٩، فى عصر محمد على، ضمن ما انتقل إليها من مستحدثات العلم وإنجازاته، عندما كان الحاكم حريصاً على بناء الدولة الحديثة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وحسبما ذكر المؤلف، فإن التصوير الشمسى أو الفوتوغرافى بدأ فى مصر متزامناً مع بداية اختراع آلة التصوير واستخدامها فى فرنسا منذ عام ١٨٣٩، مما يعنى أن مصر حرصت على مواكبة مخترعات العصر وأدوات حضارته العلمية الجديدة. ومن ثم فإن هذا الكتاب يسد نقصاً فى التأريخ لجمال من مجالات العلم وفنونه، ولعله يفتح باباً أو مجالاً أرحب للاهتمام بالتأريخ لمجالات العلوم والفنون، وكيف نشأت وتطورت وجاءتنا لتساهم فى تحديث وطننا ونهضته، فلا ريب أن جوهر الحضارة الحديثة هو العلم وما أنتجته من فنون وصناعات وهو ما نسميه «بالتكنولوجيا»، حتى نعرف مدى استجابتنا للحضارة الحديثة وإلى أى مدى واكبناها وأفدنا منها، وما هى مقدرتنا على التواصل والإسهام فيها، بدلاً من اجترار الفخر بالماضى التليد لتعويض العجز عن استعادة النهوض والتقدم.

ومؤلف هذا العمل هو الدكتور محمد رفعت الإمام أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر المساعد فى كلية الآداب بدمههور، جامعة الإسكندرية، وهو كما يعرفه الوسط الأكاديمى باحث جاد، له إسهامات مقدرة فى حقل التخصص، فضلاً عن إسهامه فى إعادة تأسيس هذه السلسلة. «مصر النهضة» فى إصدارها الثانى، الذى بدأه فى عام ٢٠٠٤، فكان سكرتيراً نابهاً لتحريرها. ولم يغادرها للعمل بالجامعة إلا بعد أن اطمأن إلى أنها وقفت على أقدامها وانتظمت واستعادت مكانتها. وما هى «مصر النهضة» ترحب به كاتباً متميزاً، ومؤرخاً راسخاً العلم.

ولست أحب أن أستعرض في هذا التقديم موضوعات هذا الكتاب المتميز، فقد أغنانا المؤلف عن ذلك في مقدمة صافية، عندما طرح فيها تساؤلاته وإشكالياته التي ناقشها الكتاب، لكنني أود أن لا يفوتني الإشارة إلى أنه ناقش قضية على درجة كبيرة من الأهمية، عندما أثار السؤال المتعلق بمدى تقبل المجتمع المسلم المحافظ لمسألة الصور والمائيل، وكيف اقتنع الناس بأهميتها و«شرعيتها» فناقش القضية من جانبها الديني والاجتماعي، ومحاولات التوفيق بين هذا الوجدان من الغرب وبين الميراث الديني، استنادا إلى قاعدة جلب المنافع ودفع الأضرار للتأكيد على عدم تحريم الشريعة للتصوير المفيد، فاستند إلى فتاوى المجددين الكبار وعلى رأسهم الأستاذ الإمام محمد عبده، الذي أفتى، منذ ما يزيد على قرن من الزمان، بأن الفوتوغرافيا «حفظت من أحوال الأشخاص في الشئون المختلفة ومن أحوال الجماعات في المواقع المتنوعة ما يستحق به أن تسمى ديوان الهيئات والأحوال البشرية...» وهكذا حسمت المسألة على اعتبار أن التصوير «لا يصح عقلا أن يحمل تحريمه على الإطلاق أو إباحته على الإطلاق، فله منافع ومضار».

وأخيرا أود أن أشير إلى حقيقة تتعلق بمؤلفنا وهي أنه ليس من ذلك النفر من الباحثين الذين ينشروا أبحاثهم ويفرغوا منها، ولكنه من هذا النوع المثابر الذي تنمو الفكرة في عقولهم وتتطور بعد أن يتعهدوها بمزيد من البحث والتقصي، للوصول إلى أفضل إنجاز. فتحية إلى الدكتور محمد رفعت الإمام على هذا العمل العلمي الذي جمع بين الفائدة والمتعة، وشكرا له على أن خص هذه السلسلة بهذا العمل مستجيبا لدعوتنا، ونأمل أن يستمر تواصله معنا وأن يقدم للمكتبة التاريخية العربية مزيدا من الجهود الموفقة، لخدمة تاريخ وطننا وتاريخ نهضته.

ولله الفضل من قبل ومن بعد.

رئيس التحرير

أ. د. أحمد زكريا الشلق

أكتوبر ٢٠٠٩

مقدمة

من المقارقات أن تاريخ التصوير الشمسى «الفوتوغرافى» قد بدأ فى مصر متزامناً مع بداية التاريخ العام لاختراع آلة التصوير ذاتها بفرنسا فى عام ١٨٣٩ . وفى هذا الخصوص ، تبوأ مصر مكاناً محورياً فى التاريخ العام للتصوير الشمسى ، ووقعت «مصر المصورة» فى قلب باكورة الإنتاج الفوتوغرافى العالمى ، وأمسّت صورها جد مهمة لأنها تؤثّق لتاريخ وتطور التصوير الشمسى ذاته . ولا ريب أن اختراع آلة التصوير الشمسى يُعد من العلامات الفارقة فى التاريخ الإنسانى وعلى درب السجل الحضارى . إذ نجم عنه ثورة فى التوثيق البصرى والإنجاز العلمى فى ميادين الحياة المختلفة . ولذا ، أطلق على هذا الأثر وذاك التأثير عدة مسميات من قبيل «فرشة الطبيعة» و «ريشة الطبيعة» و «قلم الطبيعة» .

وفيمما يتعلق بالشرق خاصة ومصر بالأخص ، تخطى الإنتاج الفوتوغرافى حدود «الصورة» إلى «رؤية» عن العلاقات بين الشرق والغرب بكل مظاهرها التاريخية والسياسية والعسكرية والثقافية والعلمية . وهنا - تحديداً - تتجلى أهمية هذه الدراسة التى تؤرخ لاختراع آلة التصوير الشمسى فى خط متواز - إن لم يكن متضافراً - مع رصد تداصياته العلمية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية على مصر . وتلفت الدراسة الأنظار إلى ضرورة الاهتمام بتاريخ العلم لاسيما الاختراعات والابتكارات التى أسهمت فى التحولات الجذرية التى طرأت على السجل الإنسانى والحضارى . وفى هذا الصدد ، يلاحظ أن مصر القرن التاسع عشر قد اتسمت بخاصية «جذب» معظم التقنيات الحديثة قرناًذاك : البخار والسكك الحديدية والتليفون والتلغراف والفوتوغرافيا .

ويُشير هذا الكتاب قضية جد شائكة فحواما أن مصر القرن التاسع عشر قد احتلت موقعاً علياً فى التاريخ العام للفوتوغرافيا وشكلت صورها «شواهد» على ميلاد الآلة والحرفة وتطوراتها . والأهم ، كانت مصر المكان المصور الأول كماً وكيفاً فى العالم كله قرناًذاك . ورغم هذه الريادة وتلك المكانة ، فلا يُوجد «متحف فوتوغرافى» ولا أى شكل من أشكال

الحفظ المتحفي في مصر حتى الوقت الراهن . ومما يؤسف له أن التراث الفوتوغرافي المصرى خلال الحقبة الذهبية «يزين» متاحف الفوتوغرافيا العالمية بأوروبا وأمريكا - والأكثر أسفاً - المتحف الفوتوغرافي بتل أبيب الذى «يستأثر» بمجموعة نادرة منه . ولذا ، فإن الغاية المنشودة من وراء هذه الدراسة أن تكون بمثابة «رصيد خبيرة» أمام صناع القرار عساها أن تسهم بـ «شئ ما» فى استدراك الفجوة الفوتوغرافية فى المتاحف المصرية .

ونحدر الإشارة إلى أن هذا الكتاب فى الأصل كان بحثاً بعنوان «التصوير الشمسى فى مصر ١٨٣٩ - ١٩٢٤» قمتُ بنشره فى مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة (أغسطس ٢٠٠٦) بفرض دعم الإنتاج العلمى لنيل درجة «أستاذ مساعد» فى التاريخ الحديث والمعاصر . وقد حَكَمَه للمجلة المؤرخ المصرى المرموق أ.د. أحمد زكريا الشلق أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر بأداب عين شمس ورئيس تحرير سلسلة «مصر النهضة» ومؤسس إصدارها الثانى . وفى مطلع عام ٢٠٠٨ ، اقترح سيادته على فكرة تطوير البحث إلى كتاب يُنشر فى هذه السلسلة الغراء . وقد أسعدنى جداً هذا الاقتراح وقبلته بكل ترحاب . ومنذئذ ، ما انفك الرجل فى كل لقاء يُطالبنى بالإنجاز الكتاب . وفى كل مرة ، أعده بإتمام الكتاب فى أقرب وقت حيث كنتُ مشغولاً بإنهاء الأبحاث المطلوبة من أجل الترقية . وللمرة الثانية ، وقع البحث آنف الإشارة بين يديّ د . الشلق محكماً إياه ضمن الإنتاج العلمى الذى تقدمتُ به من أجل الترقية . وقد نال البحث أعلى درجة بإجماع اللجنة . وأثناء المناقشة ، الملح سيادته بأن البحث فى طريقه إلى أن يكون كتاباً . وعقب الانتهاء من الترقية فى يولية ٢٠٠٩ ، عكفتُ على إعداد هذا الكتاب بموازرة دائمة من قدوة الباحثين الحسنة فى الحياة والإنسانية والعلم . ولذا ، فإننى أتقدم بأسمى آيات الشكر والعرفان إلى أ.د. أحمد زكريا الشلق على جهوده البارزة فى خدمة الدراسات التاريخية الأصيلة وتنمية روافد المعرفة التاريخية الجادة لدى العقل الجمعى المصرى .

هذا ، ويقع الإطار الزمنى للكتاب بين عامى ١٨٣٩ - ١٩٢٤ . ويرجع سبب اختيار سنة البداية إلى أنها قد شهدت ميلاد آلة التصوير الشمسى فى فرنسا وولوجها الديار

المصرية ستذاك لتدشين طلائع الإنتاج الفوتوغرافى العالمى . وأما سنة الختام ، فقد سجلت «تصوير» التصوير الشمسى بعد أن كان حكراً على العناصر الأجنبية والمتحصرة .

وثمة إشكاليات اعترضت سبيل الدراسة ، لعل على رأسها الترجمة العربية الأدق لكلمة "Photography" . إذ ترجمها بعض الأدبيات العربية إلى «التصوير الشمسى» و «التصوير بنور الشمس» و «التصوير بالشمس» نظراً للدور المحورى الذى تقوم به الشمس فى عملية التصوير . ولكن تطور تقنيات الضوء فى المنظومة الفوتوغرافية جعل هذا المصطلح رهناً بمرحلة كلاسيكية فى تطور هذا الاختراع وصار يُسمى أحياناً بـ «التصوير الضوئى» . وتستخدم معظم الأدبيات والنصوص العربية مصطلح Photography بأشكال مختلفة نذكر منها : فوطوغرافيا ، فتوغرافيا ، فوتوغرافيا ، فوطوغرافيا ، فوتوجرافيا ، فوطغرافيا ، فوتوغرافيا ... إلخ . وسوف نستخدم الشكل الأخير على امتداد الكتاب عندما تقتضى الضرورة استخدامه وعندما يرد فى سياق اقتباس أو كجزء من اسم استديو أو ما شابه . ونجدر الإشارة إلى أننا سنستخدم على مدار الكتاب أيضاً اصطلاح «التصوير الشمسى» حتى فى فترة «التصوير الضوئى» نظراً لأصالة المصطلح الأول وارتباط الاختراع قيد الدراسة به .

وعطفاً على ما سبق ، تكاد تخلو المكتبة العربية من أية دراسة علمية عن نشأة وتطور «التصوير الشمسى» عموماً وعن تواجده فى مصر خصوصاً . ولذا ، شكلت ندرة المادة العلمية معضلة بحثية . وجدير بالتسجيل أن هذا النمط من الدراسات يستلزم مادة غير تقليدية وغير مألوفة فى الإنتاج التاريخى . ومن ثم ، سبرّت أغوار وغيابات الوثائق والدوريات والأرشيفات المصورة والكتابات المتباينة بحثاً عن مكونات «الصورة الأكمل» لتوثيق عصر الصورة فى مصر الحديثة .

ويطرح الكتاب جملة تساؤلات من قبيل : لماذا مصر تحديداً ؟ وماذا التقطه المصورون خصيصاً ؟ وكيف قوبل التصوير فى مجتمع مسلم محافظ لديه خلفية دينية ترتاب فى

الصور والتماثيل ؟ وكيف اقتنع العباد بـ «شرعية» هذا الوافد من بلاد غير مسلمة ؟ وما هي «المنافع» التي ستعود عليهم من جرائه ؟ وهل أسهم في تغيير صورة مصر النمطية التي زرعها الاستشراق في العقل الجمعى الغربى ؟ وهل وقع الإنتاج الفوتوغرافى أسيراً للسياسة ؟ وإلى أى مدى يُمكن توظيف المنتج الفوتوغرافى فى التوثيق والتأريخ ؟ . يسعى الكتاب للإجابة عن هذه التساؤلات تأسيساً على ما تيسر من مادة علمية .

وينقسم الكتاب إلى خمسة فصول تسبقها مقدمة علاوة على أربعة ملاحق . يستعرض الفصل الأول «المنظومة الفوتوغرافية» اختراع آلة التصوير الشمسى وتطور تقنياتها على امتداد القرن التاسع عشر ورصد كل ما نجم من تداعيات والعروج إلى سمات مصر الجاذبة لهذا الاختراع الوليد . ويرصد الفصل الثانى «المصوّراتية» الذين تهاوتوا على مصر من كل صوب وحذب لاسيما جيل الرواد . كما يتطرق الفصل إلى الجيل الثانى من المصوّراتية رعايا الدولة العثمانية الذين دخلوا الميدان الفوتوغرافى بجوار الأجانب . ويُناقش الفصل الثالث «المنافع والمضار» المفاهيم الدينية السائدة لدى المسلمين عندما هبط عليهم التصوير الشمسى عشية أربعينيات القرن التاسع عشر ومحاولات التوفيق بين «الوافد الغربى» و «الميراث الدينى» . كما يتناول الفصل جدوى «التصوير الشمسى» فى ميادين الحياة والحضارة والعلم وغيرها . ويتصدى الفصل الرابع لرصد وتحليل «إنتاج المعرفة الفوتوغرافية» فى مصر الحديثة عبر الصحف والمجلات والكتب والجمعيات الفوتوغرافية مما تمخض عنه نهضة مصرية فى الميدان الفوتوغرافى أسهمت فى تمصير هذه الحرفة التى احتكرها الأجانب والمتصرون ردىاً من الزمن ليس بقليل . ويركز الفصل الخامس «مصر المصوّرة» على طبيعة وسمات الإنتاج الفوتوغرافى الذى وثق وسجل مفردات الحياة فى مصر على كل مستوياتها .

أما الملاحق ، فيتناول الأول فتوى الإمام محمد عبده بخصوص مدى تحريم وإباحة التصوير الشمسى وتطويعه لخدمة العباد ، والملحق الثانى مخصص لـ «الأدبيات

الفوتوغرافية في مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسي» التي صدرت بالقاهرة عام ١٩١٣ لتكون أول دورية عربية تفرد مساحة محورية للتصوير الشمسي على صفحاتها . وينشر الملحق الثالث عددين من «مجلة التصوير الشمسي» ، أول دورية مصرية وعربية متخصصة في التصوير الشمسي . وجدير بالتسجيل هنا أن محتويات الملحقين الأخيرين نادرة جداً ولا يتيسر للباحثين الحصول عليها بسهولة وتكاد تكون مفقودة . ولذا ، آثرتُ نشرها حتى تُتاح أمام الراغبين في الإطلاع عليها والاستفادة منها .

ويلتقط الملحق الرابع «مشاهد قاهرة نادرة في القرن التاسع عشر» ، وهو عبارة عن مجموعة صور للقاهرة أعدتها «جمعية محبي الفنون الجميلة» في اليوم ضخم وفخم حمل عنوان «مجموعة الصور الشمسية للقاهرة منذ سنة ١٨٤٩» وأهدته للملك فاروق . وقد آلت ملكية هذه المجموعة - مع مجموعات أخرى أكثر ثراءً وأهمية تتجاوز «٦٠» ألوماً وتشكل مكتبة فاروق الفوتوغرافية - إلى وزارة الإرشاد القومي عقب قيام ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ ، ومن الأخيرة إلى وزارة السياحة التي استدعتني في مطلع عام ٢٠٠٨ لتقييم هذه المكتبة . وبعد فحص ودراسة لما يناهز الشهرين ، قمتُ بتصنيفها وترقيمها . وكتبْتُ تقريراً عن فرادتها وتدرتها وشموليتها وجدواها . واقتُرحتُ أن تكون هذه المكتبة «نواة» لمتحف فوتوغرافي مصري . بيد أن «التعليمات» قد صدرت بإحالة مكتبة فاروق الفوتوغرافية إلى مكتبة الإسكندرية .

وعلى الله قصد السبيل

دكتور

محمد رفعت الأبهام

١٠ سبتمبر ٢٠٠٩

إهداء

إلى

قرة العين وزينة الحياة

أشرفت .. أشرف .. محمد

الفصل الأول

المنظومة الفوتوغرافية

الفصل الأول

المنظومة الفوتوغرافية

ثمة ما يمكن ملاحظته في البدء مفاده أن اختراع التصوير الشمسي لم يرتبط باسم شخص بعينه ولا ببلد بذاته؛ إذ اتسم هذا الاختراع بطبيعة تراكمية حيث كان نتاجاً لجهود أشخاص عديدين يتمون إلى جنسيات متباينة. ورغم الانفتاح إلى التنسيق فيما بينهم، فإنهم شكلوا بشكل غير مقصود سلسلة مترابطة الحلقات صبت نتائجها جميعاً في مجرى واحد. وهنا، نَجدر الإشارة المهمة إلى أن فكرة التصوير الشمسي والضوئي فيما بعد، وكذا آتته، قد وردت في كتابات العالم العربي الحسن بن الهيثم في عام ١٠٣٨ م. وفي تجاربه المبكرة على الغرف المظلمة وحاسة الإبصار^(١).

الآلة والحرفة

وفي هذا السياق، ارتبط التصوير الشمسي عضوياً بدراسة الضوء وطبيعته وتأثيره على السطوح الحساسة بنفس أهمية دراسة المواد الكيميائية وتأثيراتها. وهكذا، بينما كان علماء البصريات يتسابقون من أجل تحسين العدسات، كان علماء الكيمياء يتبارون بغية تطوير أساليب التصوير. إذن، تمثل «الصورة الفوتوغرافية» نتاجاً لتأثير الضوء على بعض المواد الكيميائية. وبعبارة موجزة، لا يُمكننا الفصل في تطور المنظومة الفوتوغرافية بدءاً من المجال البصري (الضوء) مروراً بالميدان الميكانيكي (الآلة) وانتهاءً بالخامات الحساسة التي تُسجل الصور (الفيلم).

تتألف كلمة «فوتوغرافيا» *Photography* من كلمتين يونانيتين هما «فوتوس» *Photos*؛ أي الضوء و «جرافو» *grapho*؛ أي الرسم. وبذا، يكون معناها «الرسم بالضوء»^(٢). وعلى الدرب الطويل لاختراع التصوير الشمسي، تُعد «الحجرة المظلمة» *Camera Obscura* بمثابة حجر الأساس في تكوين الصورة. وكانت هذه الحجرة البدائية مبطنة بالسواد ومغلقة

من كل النواحي عدا «ثقب صغير» فى أجد جدرانها ينقذ منه الضوء إلى جزء من الجدار المقابل. وبمجيبها، أمكن الحصول على مناظر لمنازل وأشجار وأشخاص بشكل معكوس ومقلوب على جدار الحجرة المقابل للثقب أو تظهر على شاشة بيضاء تُثبت فى الاتجاه المعاكس للثقب. وقد أستعمل فنانون عصر النهضة هذه الوسيلة لمساعدتهم على الرسم^(٣). وبحلول منتصف القرن السادس عشر، ثمة تطور تقنى، جد مهم، أصاب هذه الحجرة أدى إلى تصغيرها. ولذا، صارت تُسمى «الصندوق المظلم» أو «الخزانة المشقوية». ليس هذا فحسب، بل حلت «عدسة» محل «الثقب الصغير» علاوة على «مرآة» تمكس الصورة إلى أعلى وتُسَلِّطها على شاشة^(٤).

عند هذا الحد، جوبهت صناعة الصورة بمعضلتين أساسيتين. أولاهما، إمكانية التحكم فى الضوء وثانيتهما إمكانية تثبيت الصورة المعكوسة. وعلى مدار قرنين، تمخضت الجهود العلمية فى هذا المضمار عن اكتشاف أن أملاح الفضة تتأثر بالضوء ويسود لونها (١٧٢٧) وأن كلوريد الفضة أسرع حساسية لونيون الأزرق والبنفسجى عنه بالنسبة للونين الأحمر والبرتقالى (١٧٧٧). وتُعد هذه الظاهرة بمثابة القطب الثانى المواز لتقنية الحجرة المظلمة فى صناعة الصورة^(٥).

ورغم أهمية هذه المرحلة الجينية والمخاض الطويل فى اختراع التصوير الشمسى، فإن النصف الأول من القرن التاسع عشر قد سجل رسمياً شهادة ميلاد هذا الاختراع. ففى عام ١٨٠٢، أجرى توماس ويدجود Thomas Wedgwood عدة تجارب للحصول على «صورة» بتأثير الضوء على نترات الفضة. وقد أسفرت تجاربه عن تبشير الـ «صور» على أوراق الشجر وعلى الجلد الأبيض، ولكنه عجز عن تثبيتها وانطمست بأسوداد سطحها كله^(٦).

وتجدر الإشارة إلى أن جوزيف نيقفور نيبس الفرنسى Joseph Nicéphore Niepce قد سار فى اتجاه مواز لـ ويدجود الإنجليزي للحصول على «الصورة»، ولكن، باتباع تقنية الحفر على الحجر والزجاج والزنك بواسطة القار (القطران) فيما يُسمى «الهيليوجرافيا»؛ أى النقش بالتصوير الشمسى. وفعلاً، آتت تجاربه أكملها عام ١٨٢٧ وحصل على أول

«صورة» ثابتة التقطها من خلال نافذة أحد المنازل فى الريف الفرنسى. بيد أن هذه التقنية لم تكن عملية؛ إذ أنها كانت تتطلب تعريض الجسم المنشود تصويره للشمس الساطعة نحو ثماني ساعات متصلة^(٧). ورغم هذا، يُعد هذا الرجل صاحب الفضل الأول فى التصوير الضوئى الحديث؛ إذ أنه تمكن من تثبيت الصور المسجلة على خامات حساسة للضوء بمعاملات كيميائية جعلتها قابلة للبقاء دون تلف^(٨).

وفى ذات التوقيت أيضاً، كان لويس داجير *Louis Daguerre* الفرنسى يجرى تجارب مماثلة. ولذا، عندما سمع عن تجارب نيبس، اتصل به وصاراً شركاء (١٨٢٩-١٨٣٣). وبفضل مساعدة نيبس، تمكن داجير من عمل صور للأشخاص على لوحات نحاسية مفضضة مطلية بيود الفضة مستعملاً تقنية «الخزانة المثقوبة»، وأظهر الصور بواسطة بخار الزئبق واستخدم ملح الطعام فى إذابة أملاح بيود الفضة التى لم تتأثر بالضوء. وصارت هذه الطريقة منذ عام ١٨٣٩ تُسمى «داجيروتيب» *Daguerrotype* نسبة إلى مبتكرها. ورغم تعقيد هذه الطريقة واحتياجها إلى مهارات عالية، فقد تمخض عنها ظهور الصورة وتثبيتها بدقة دون أى تغير يطرأ عليها إثر الغسيل بمحلول الهيبو. ومع ذلك، لم يكن مستطاعاً الحصول على نسخ منها. إذ كانت أحادية التصوير وغير قابلة للتكرار^(٩).

ورغم مثالب طريقة «داجيروتيب»* آفة الذكر، فإنها قد اشتهرت آنذاك وذاع صيتها فى بريطانيا والولايات المتحدة حتى غدت عملاً مربحاً للغاية. وبذا، أدخلت «داجيروتيب» التصوير الشمسى إلى عالم السوق وأصبغت بالطابع الاستثمارى بما يُمثل «قفزة هائلة» وتحولاً ذا دلالة على درب هذه الصناعة. وبسرعة، انتشرت «داجيروتيب» فى فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية. ولكن بينما استغرق الرعيل الأول من المصورين الفرنسيين فى تصور المناظر الطبيعية ومنشآت المدن بالأخص، أسهب أقرانهم الإنجليز والأمريكيون فى تصوير البورتريهات ذوات الأحجام الكبيرة. وإزاء هذا النجاح، ابتكر المجرى جوزيف بيتزفال *Jozef Petzval* فى عام ١٨٤٠ عدسة مقعرة لتصوير الوجوه تتميز

* بلغ ارتفاع آلة داجير ١٢,٥ بوصة، وعرضها ١٤,٥ بوصة، وطولها ١٠,٥ بوصة.

بسرعة الأداء. كما تم اكتشاف تقنية أفضل لزيادة حساسية الشريحة المستخدمة في طراز «داجير وتيب» بتعريضها عند الإظهار لبخار الكلورين أو البرومين^(١٠).

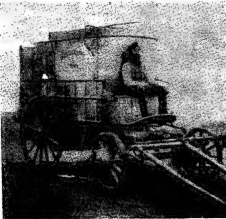
وبينما كان المعهد العلمى فى باريس يحتفى باختراع «داجير وتيب» وتداصياته منذ عام ١٨٣٩، أعلنت الجمعية الملكية فى لندن عام ١٨٤١ عن ميلاد طراز تصويرى آخر بفضل جهود وليام فوكس تالبوت *William Fox Talbot* الذى وصفه بـ «الرسم الجذاب» *Photogenic drawing*. وقد تمخضت تجارب تالبوت عن إمكانية عمل «صورة» وثبيتها بالغسيل فى محلول ملح الطعام، كما اكتشف إمكانية الحصول على «صورة» إيجابية من الصورة السلبية بوضع الأخيرة فوق ورق مشبع بكلوريد الفضة. وصارت هذه الطريقة تُسمى «كالتوب» *Calotype* أو «تالبوتيب» *Talbotype*. وعلى عكس «داجير وتيب»، لم تشتهر «تالبوتيب» ولم تتسم نتائجها بالدقة. بيد أنها قد تميزت بإمكانية استنساخ عدة طباعات من الصورة الإيجابية. ومن المنظور التقنى، أضحت «تالبوتيب» الركيزة التى انبثقت منها معظم الابتكارات التى لحقت بالتصوير الشمسى. والثابت تاريخياً أن تالبوت أنتج فى عام ١٨٣٥ أول نيجاتيف فى التاريخ العام للتصوير الفوتوغرافى، وكان لأرملة من لاكوك مستخدماً آلة تصوير على شكل «مصيدة فئران». وفى عام ١٨٤٣، افتتح أول دار للتحميم من أجل إنتاج الصور بكميات للأغراض التجارية^(١١). ولذا، يوصف تالبوت بأنه «مخترع الطباعة الفوتوغرافية»، وأول من وضع أسس الطريقة السالبة - الموجبة.

على أية حال، بمجرد الإعلان عن ابتكار الفوتوغرافيا انبثق طوفان من التطورات التقنية والتحولات النوعية. ففى مطلع أربعينيات القرن التاسع عشر، بذل الفرنسى هيبوليت بايارد *Hippolyte Bayard* جهوداً حثيثة بغية إخراج الصورة على ورق، ونظم أول معرض للصور الفوتوغرافية. وفى عام ١٨٤٤، نشر تالبوت كتابه «قلم الطبيعة» ليكون أول كتاب مصور فى التاريخ العام للفوتوغرافيا قاطبة. وفى عام ١٨٥٠، صدرت فى نيويورك أول دورية تُعنى بالتصوير الشمسى تحت اسم «الجرىدة الداجيرية» *Journal Daguerrian*. وفى عام ١٨٥١، ابتكر سكوت أرشير *Scott Archer* الإنجليزى طريقته للحصول على الصورة السلبية باستخدام شريحة زجاجية مطلية بمادة الكولوديون. ورغم أن نتائج هذه الطريقة قد

استلزمت المرور بسبع مراحل، فإنها كانت أقل تعقيداً من «داجيرون» وأقل تكلفة منها بكثير. وفي عين اللحظة، كانت نتائجها أكثر دقة من «تالبوت». وبسرعة، انتشرت تقنية استخدام الكولوديون المبلل في التقاط الصورة وإظهارها وحلت محل تقنيات «داجيرون» و«تالبوت» التي أمتت كلاسيكية. ورغم هذا، عاب هذه التقنية بشدة كون الشريحة الزجاجية المشبعة تظل حساسة طالما هي مبللة. ومن ثم، فقدت حساسيتها بمجرد أن تجف. ولذا، كان لزاماً استخدام الألواح (الشرائح) حال إعدادها كيميائياً. ولما كانت هذه العملية صعبة وقتذاك، فقد كان المصور يصطحب معه أينما ذهب مهمات ثقيلة الوزن وكبيرة الحجم في شكل خيمة مظلمة متنقلة تشبه عربة القطار^(١٢).

ورغم هذه السلبات وتلك الصعوبات، تمكن رعييل المصورين الرواد تحت أحلك الظروف من تصوير أماكن نائية غدت من «روائع التصوير الشمسي». وفي ذات الاتجاه، اشتهر المصور الإنجليزي روجر فينتون *Roger Fenton* بصورة عن حرب القرم (١٨٥٣ - ١٨٥٦) لتكون بمثابة «أول تحقيق مصور». وفي عام ١٨٥٥، أرسلت الحكومة الفرنسية المصور الفرنسي ليون ميهيدين *Léon Mèhèdin* (١٨٢٨ - ١٩٠٥) إلى القرم في مهمة رسمية لمساعدة الرسام شارل لولمجلوا (١٧٨٩ - ١٨٧٠) في إعداد المناظر الفوتوغرافية للوحة الحربية التي حملت اسم «احتلال مالاكوف». وقد كان لهذين السبقين تأثيرهما الإيجابي على تطور التصوير الشمسي. إذ ابتكر دانسر *Dancer* تقنية «تصغير» الصورة عند ابتداء حرب القرم، وابتكر وودوارد تقنية «تكبير» الصورة عقب انتهاء الحرب بعام واحد. وفي عام ١٨٥٤، قام أغسطس سالزمان بتوثيق مباني القدس القديمة. وخلال خمسينيات القرن التاسع عشر، ونفت «لجنة الآثار التاريخية» بباريس فونوغرافياً المباني المهددة بالسقوط في فرنسا. وفي تلك الآونة، انتشرت الأعمال الفوتوغرافية عن مصر والهند وروسيا. وفي عام ١٨٥٤، ابتكر الفرنسي ديسدريه الصور الفوتوغرافية مقاس «الكارت بوستال» (٥، ٢ × ٣، ٥ سم) التي صارت من أشهر المقاسات خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وقد استخدم هذا النمط في التقاط المناظر السياحية والنماذج العرقية. بيد أن البورتريهات

كانت أكثر الموضوعات التي استأثرت بعالم الكارت بوستال لاسيما الشخصيات العامة عصر ذاك من قبيل نابليون الثالث والملكة فيكتوريا . وأصبحت هذه الكروت من المقتنيات التي تُحفظ في الألبومات خاصة داخل أطر زجاجية بجوار بورتريهات العائلة والأصدقاء . زد على هذا ، أسس المصوّرون الفوتوغرافيون «جمعية التصوير الشمسي» في باريس عام ١٨٥١ . وبعد عامين ، أسس أقرانهم الإنجليز «الجمعية الفوتوغرافية» في لندن . وقبل أن يلفظ عقد خمسينيات القرن التاسع عشر أنفاسه، دخل الماغنيسيوم في عملية التصوير الشمسي . ولا ريب أنها تقنيات ونحولات جد مهمة في مجمل تاريخ التصوير الشمسي^(١٣).



رسومات يدوية قديمة توضح بعضاً مما كان يتكبده المصوّرون الفوتوغرافيون الأوائل

وهكذا، يُلاحظ تقدم التصوير الشمسى فى نهاية ستينيات القرن التاسع عشر بفضل السباق «العلمى» المحموم بين الثنائى فرنسا وبريطانيا. وأصبحت «الفوتوغرافيا» حرفة مربحة ورائجة. وأضحى الصور مقاس «الكارت بوستال» صيحة العصر، وصارت الصور الشمسية (الفوتوغرافية) عنواناً للشخص، وغدت الأسماء والهويات عبارة عن صور بدلاً من الكلمات. وفى هذا الصدد، تجدر الإشارة إلى أنه إذا كان المزاج العام قد مال آنذاك إلى الصور الشخصية (الولع بالملكة فيكتوريا نموذجاً)، فإن الصور البانورامية قد هيمنت على مناخ البحث العلمى. ولكن، بدءاً من خمسينيات القرن التاسع عشر، دخلت الولايات المتحدة الأمريكية حلبة «السباق الفوتوغرافى» لتزاحم مخترعى التصوير الشمسى القدامى وتكون بمثابة قوة دفع جديدة لهذه الصناعة.

وفى هذا المنحى، قلّد هاملتون سميث *Hamilton Smith* طراز «داجيروتيب» الفرنسى، ولكن، بتكاليف منخفضة. وقد ارتكزت هذه التقنية على استبدال الألواح النحاسية برفائق حديدية مطلية بمادة حساسة للضوء وصار طرازه يُسمى «تيتيب» *Tintype*. ولهذا، انتشرت بسرعة واشتهرت جداً فى التقاط الصور الشخصية. كما أفرزت المدرسة الأمريكية خلال ستينيات القرن التاسع عشر طريقة «التصوير ثلاثى الأبعاد» *Stereoscope*. ويتتج هذا النمط من الصور باستخدام آلة تصوير مزدوجة العدسة لإمكان التقاط صورتين للهدف المراد تصويره، ولكن، من منظورين مختلفين ويعتمد كل منهما عن الآخر بما يُعادل المسافة الواقعة بين عينى الإنسان. وأخيراً تندمج الصورتان المأخوذتان بموجب تقنية ضوئية ليتمخض عنها «صورة ثلاثية الأبعاد». ولأرب أن هذه «الصيحة الجديدة» فى عالم التصوير الشمسى قد أغرقت الجماهير على تسجيل مناسباتهم المهمة وأسفارهم ورحلاتهم، ومن ثم، تكريس ثقافة التوثيق البصرى لتفاصيل حياتهم تاهيك عن المناظر الطبيعية. ولا يُخفى فى هذا الشأن دور هذا النمط كعنصر تشويقى فى طباعة القصص الهزلية القصيرة^(١٤).

وبدء أمن سبعينيات القرن التاسع عشر، قفز التصوير الشمسي خطوات جد فارقة على درب تاريخه بفضل التطورات التي أُجريت على الألواح السلبية الحساسة وآلة التصوير. فبعد عقدين من استخدام تقنية الألواح الزجاجية المطلية بالكولوديون، اكتشف مادوكس *Maddox* الإنجليزي خلال عام ١٨٧١ أن مادة الجيلاتين ذات قدرة على الاحتفاظ بحساسية الضوء بعد أن تجف وتبقى صالحة للاستعمال إلى أجل طويل دون أن يعثر بها فساد. وبذا، حل الجيلاتين محل الكولوديون في عملية التصوير الشمسي. ويُعد عام ١٨٧١ نقلة جديدة في تاريخ التصوير الشمسي بدأت ما أسمته الأدبيات بـ «عهد الألواح الجيلاتينية». كما تُعد هذه الألواح بمثابة حجر زاوية في تطور تقنية الألواح السلبية. إذ بفضل تطوير علماء كثيرين لتقنية مادوكس، انتقل التصوير الشمسي إلى طور جديد صار يُسمى «عصر الرق». والرق *film* يُشبه «الورق ليناً ودقة، لكنه شفاف كالزجاج، أحد سطحه مطلى بالمادة الجيلاتينية الحساسة». وبذلك، حلت هذه الرقائق بدلاً من الزجاج في صناعة التصوير الشمسي. وباستثمار هذه التقنية، أنتجت معامل جورج إيستمان الأمريكي (كوداك) في عام ١٨٨٠ «الأنفلام الملقوفة الطويلة» وطُرحت في السوق التجاري بدءاً من عام ١٨٨٩ بعد تطويرها تقنياً. وأنداك، ابتكر كارل كليك التشيكوسلوفاكي آلية الحفر الضوئي. ونشرت جريدة «الديلي جرافيك» النيويوركية أول صورة فوتوغرافية بنظام الهاف تون^(١٥).

وفي خط متواز تقريباً مع ظهور الفيلم، أسفرت الجهود البحثية عن تقليص آلة التصوير من حجمها «الصندوقى» إلى أن صارت بمثابة «علبة صغيرة» تُوضع في الجيب أو تُحمل في اليد مما بشرّ بميلاد جيل جديد من آلات التصوير صغيرة الحجم سهلة الحمل والنقل والاستعمال. وقد تنافست بشدة المؤسسات الأوروبية والأمريكية بغية تصنيع «الكاميرات الحديثة». ورغم أهمية النجاحات الفرنسية في هذا المضمار، فإن الإنجازات الأمريكية قد اتسمت بكونها الأفضل والأسرع والأرخص. إذ أنتجت كوداك في عام ١٨٨٨ أول آلة

تصوير بها فيلم ملفوف رافعة شعار: «اضغط على الزر ودع الباقي علينا» مما أدخل التصوير الشمسى فيما نطلق عليه «الحقبة الآلية»^(١٦).

وهكذا، إذا كان النصف الأول من القرن التاسع عشر قد شهد ميلاد التصوير الشمسى، فقد شهد النصف الثانى من القرن لاسيما ربيع الأخير نضج هذه الصناعة. إذ نجم عن ذبوع الكاميرا الصغيرة الرخيصة سهلة الاستعمال وإنتاج الأفلام الملفوفة ظهور «هواة» التصوير لاسيما من الرحالة والسائحين بعد أن ظل حكرأ على «أقليات محترفة» بسبب تقنياته المعقدة وتكاليفه الباهظة. ومن ثم، تنامت حرفة التصوير الشمسى وازداد عدد المصورين وسعى المعنيون بالحرفة إلى تأصيلها بمثابة «فن» واستكشاف أبعادها الإبداعية. وفى هذا المضمار، جدير بالتسجيل أن ثمانينيات القرن التاسع عشر قد شهدت «احتراف» حوالى عشرة آلاف مصور فوتوغرافى فى الولايات المتحدة، وأكثر من ٧٥٠٠ فى بريطانيا، وأكثر من ٦٠٠٠ فى ألمانيا. وقد جذبت هذه الحرفة الرجال والنساء معاً. ويكفى للتدليل على هذه الحقيقة أن ٢٥٪ ممن يعملون بها فى عام ١٨٩١ كانوا من الجنس اللطيف^(١٧).

وثمة تداعيات جد مهمة قد تخضعت عن تقنيات أواخر القرن التاسع عشر الفوتوغرافية. إذ انفصلت آلة التصوير عن الحامل، ومن ثم، ظهرت «اللقطه» التى تؤخذ فى «لمح البصر» على الأقل أو فى «نوان معدودات» على الأكثر. وبذا، زال الزمن الذى كان «يجلس فيه الرجل لأخذ صورته فى الشمس كالصنم لا يتحرك أبداً مدة دقيقتين»^(١٨).

وهكذا، بترسيخ تقنية التقاط الصورة «فى جزء من مائة من الثانية»، لم يتمكن المصورون من أخذ المناظر الثابتة فقط، بل الأهم والأخطر، أخذ المناظر المتحركة السريعة مثل «الطيور الطائرة والخيول الراكضة والمركبات الجارية» فى أوضاع متباينة متتابعة مما مهد لميلاد «السينماتوغراف» (الصور المتحركة). وتجدر الإشارة إلى أن فكرة تصوير الأجسام المتحركة قد سارت، ولكن ببطء، بمحاذاة تصوير الأجسام الثابتة. ففي عام ١٨٥١، صور هنرى

فوكس تالوت أول صورة لجسم متحرك باستخدام شرارة كهربائية. وفى عام ١٨٥٨، صَوَّر نادار أول صورة جوية من بالون. وفى عام ١٨٦٤، اخترع دو كوس دى هورون أول آلة تصوير للأجسام المتحركة وعرضها. وفى عام ١٨٧٢، التقط إدوارد مويريدج *Muybridge* أول صورة فوتوغرافية لفرس يتحرك^(١٩). وعلى هذا الدرب، يُعد إنتاج الأفلام الشفافة الملفوفة من أهم الابتكارات التى ساعدت على تقدم «السينماتوغراف». وإثر هذا الابتكار، استخدمه توماس إديسون - المخترع العالمى - فى أول آلة تصوير سينمائى حديثة. وبذا، كان نجاح الفيلم والآلة معاً بمثابة نقطة فارقة فى التداعيات البصرية^(٢٠).



جورج إيستمان - مؤسس كوداك - يحمل باكورة إنتاجه من الأفلام الشفافة الملفوفة ليستخدمها إديسون فى أول آلة تصوير سينمائى حديثة.

وهكذا تلاقت هذه الجهود مع الإنجازات الفوتوغرافية خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر فيما تمخض عنها ظهور «السينماتوغراف» التى استكشفت «عالمًا جديدًا» من الصور. إذ سجلت مواقف متعددة من حيوات الإنسان والحيوان فى «حالة حركة» أبهرت ليس العوام فقط، بل والعلماء والفنانين أيضاً. ولهذا الإبهار، قدمت مجلة «الهلال» القاهرية فى فبراير ١٨٩٧ تحقيقاً عن «الصور المتحركة» شارحة بالتفصيل الأسس العلمية للسينماتوغراف مع وصف دقيق لآلة الصور المتحركة. وأنهت «الهلال» تحقيقها بنبوء مفادها أن الرهان العلمى المستقبلى سيكون الصورة المتحركة الناطقة: «... صور تتحرك

وتتكلم في وقت واحد باستخدام السينماتوغراف والفونوغراف معاً. فستأني أيام نرى بهما العالم وحوادثه رأى العين ونحن جلوس في غرفنا وذلك كله من معجزات هذا القرن»^(٢١).

وبجانب السينماتوغراف، ثمة اختراع آخر جد مهم وُلد في رحم التصوير الشمسي؛ إنه التليفوتوغراف، أي إرسال الصور الشمسية بواسطة المجرى الكهربائي من مكان إلى آخر ومن بلاد إلى أخرى مما أدخل التصوير الشمسي في شراكة وثيقة الصلة مع الصحافة^(٢٢). ففي عام ١٩٠١، أرسل المخترع الإيطالي جوجيلمو ماركوني أول رسالة تليفوتوغرافية بالراديو من كورنول إلى نيوفاوندلاند. وفي عام ١٩٠٤، تم نقل الصور الفوتوغرافية بطريقة تليفوتوغرافية لأول مرة^(٢٣).

وعلى غرار تحقيق السينماتوغراف، قدمت «الهلال» تحقيقاً مصوراً عن التليفوتوغراف رصدت فيه التراكم البحثي الذي أدى إلى هذه التقنية حتى أصبحت «... أمراً ثابتاً لا شك فيه وهو من معجزات القرن العشرين»^(٢٤). وتعميقاً على تحقيق مصور آخر خاص بالتليفوتوغراف «هذا الاختراع العظيم»، وبعد عقد كامل من نبوءة «الهلال» أنفة الذكر، وتحديدًا في مارس ١٩٠٧، راهنت للمجلة مجدداً على «اختراع يرى به الإنسان صاحبه على ألوف من الأميال»^(٢٥).

وفي شأن متصل، ولكن في مجرى آخر، ظهرت أشعة رونتجن تأسيساً على الخبرة الفوتوغرافية منذ منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر التي نجحت في النفاذ إلى «أغلفة وأغطية الصناديق ولحم الإنسان»^(٢٦). وجرياً وراء تطوير هذه التقنية واستثمارها، تسارع المصورون، أو بالأحرى تصارعوا، من أجل اكتشاف ليس فقط ما في داخل الأجسام بل ما وراءها. ويفضل الجهود المتضافرة، ترسخت خلال العقد الأول من القرن العشرين عملية «التصوير الباطني» الذي أساط اللثام عن «... الأشياء المخفية...» مما ربط التصوير الشمسي عضوياً بالتطور العلمي^(٢٧). وتعميقاً على هذا التطور واحتماليات تداعياته توقعت

«الهلال» ما يلي: «التفتن باستخدام هذه الأشعة» لدرجة يُمكن عندها «التمييز بها بين الذكر والأنثى في الأجنة» (٢٨).

وإذا كان التصوير الشمسى قد تبلور في العقد الأول من القرن العشرين تقنياً وعلمياً ووظيفياً، فقد شهد ذات العقد، وتحديدًا عام ١٩٠٧، الإعلان عن ميلاد «التصوير الملون» بعد طول مخاض. وجدير بالرصد أن حلم التصوير الملون قد سيطر على هاجس المشتغلين بالتصوير الشمسى والمشتغلين به منذ اختراعه. ففى عام ١٨٤٨، باء بالفشل أول محاولة للتصوير الملون. وفى عام ١٨٦١، نجحت جزئياً محاولة جيمس ماكسويل *James Maxwell* التى برهنت على أن جميع الألوان يُمكن اشتقاقها من رحم ثلاث مجموعات أولية وهى: الحمراء والزرقاء والخضراء. وتُعد هذه النتيجة بمثابة الركيزة الأساسية التى انطلق منها الباحثون فى هذا الشأن على اختلاف جنسياتهم حتى نجح ليبمان *Lippmann* الفرنسى عام ١٨٩١ فى إنجاز التصوير الملون ولكن بشكل غير مكتمل (٢٩). إذ أن «طريقة ليبمان» فى التصوير الملون لم تكن مناسبة للاستخدامات العلمية والتجارية. فقد استلزمت شرائح غالبية بسبب اتقان صقلها وخلو سطحها من أية نتوء. وتبلغ مدة عرضها لأشعة الشمس بضع دقائق، ولا يُمكن إزالة بعض شوائب الصورة الملونة. ولم يتوصل ليبمان إلى نقل صور شرائحه الملونة على الورق، ومن ثم، لا يُمكن تكرار نسخها (٣٠).

وفى خط متواز لهذا التقدم، عكف الأخوان الفرنسيان أوجست ولويس لوميسير على الوصول لنتائج أفضل من طريقة ليبمان. وبالفعل، تحقّق هذا فى عام ١٩٠٧ بابتكارهما «طريقة لوميسير» فى التصوير الملون التى عاجلت كثيراً من مثالب ليبمان. ولذا، راجت على المستوى العملى. إذ كانت هذه الطريقة لا تحتاج إلى «الرّيق الشديد الغلو والمثقل كثيراً لآلة التصوير» علاوة على سرعة أداؤها. والأهم أن شرائحها تكون ملونة فى حد ذاتها بعد انتهاء معالجتها كيميائياً عكس شرائح ليبمان غير الملونة فى حد ذاتها؛ إذ تراها العين ملونة بسبب تحليلها لنور الشمس الأبيض المنبعث منها إلى المقاتلى. ولكن عاب طريقة لوميسير ما عاب أيضاً طريقة ليبمان فى أنهما لا تؤديان إلى «تكثير الصور المأخوذة على صفيحة واحدة على

الورق الفوتوغرافي. وبسبب ذلك النقص العظيم نرى حتى يومنا طريقة لومبار هذه قليلة الرواج رغمًا من كمالها النسبي^(٣١).

على أية حال، خلال العقد الأول من القرن العشرين صار التصوير الملون من «الممكنات» بعد أن كان «ضريباً من المستحيلات». وبموجبه، حقق التصوير الشمسي درجة عالية من المصدقية والاكتمال والجماهيرية عندما تمكّن من استخراج الصور بألوانها الطبيعية. وجدير بالملاحظة أن هذه التقنية كانت جد ملحة على عدة مستويات. فمن المنظور التقني، أصبحت مطلوبة لتصوير الرسوم الزيتية والمائية خصوصاً إذا كانت ذات ألوان زاهية وتتجلى أهميتها في «نقل الصور الكبيرة بالفوتوغرافيا لأجل التمهيس أو الزنكوغرافيا في فن الطباعة» علاوة على المناظر الطبيعية متنوعة الألوان. ومن زاوية المصدقية، قضت هذه التقنية على «تلاعب وتفنن» المصورين في معالجة سلبات الصور التي كادت تُسمى صوراً ميكانيكية وليست فوتوغرافية «لعظم ما طرأ عليها من النقص والزيادة من قلم الروثية». وفي مضممار الميكروفوتوغرافيا، أضحي «اللون» مهماً للغاية في تصوير ما يرى تحت الميكروسكوب من الأجسام الدقيقة التي لا تُشاهد بالعين المجردة^(٣٢).

وبينما كان التصوير الملون يأخذ بألباب الناس، لم تتوقف عجلة تطوير تقنيات التصوير الشمسي لاسيما آلة التصوير. وفي هذ الصدد، نجح الألماني أوسكار بارناك *Oskar Barnak* عام ١٩١٣ في ابتكار آلة تصوير صغيرة (٣٥مم) تُسمى لايبكا *Leica* قادرة على تصوير «٣٦» صورة متتالية. ورغم استهتار كثيرين بها واعتبارها بمثابة «لعبة» ليس بإمكانها «إنجاز ما يجب»، فإنها انتشرت بسرعة في الأسواق^(٣٣). وهكذا، بابتكار لايبكا، دخل الألمان ميدان صناعة التصوير الشمسي ومستلزماته بعد أن كان حكرًا على الفرنسيين والإنجليز والأمريكيين.

وهكذا، يتضح مما سبق السمة التراكمية لاختراع التصوير الشمسي وتطور تقنياته، كما يتضح عدم احتكار دولة أو مؤسسة أو حتى أفراد لهذا الاختراع. إذ أسهمت فيه دول أوروبا

المختلفة من العالم القديم بقدر ما أسهمت فيه الولايات المتحدة الأمريكية من العالم الجديد. ورغم أن مصر، مؤسسات وأفراداً، لم تُسهم بشكل مباشر فى اختراع التصوير الشمسى، فإنها وقعت فى قلب الظاهرة الفوتوغرافية وتبوت فيها مكاناً سامياً على نحو ما ستعرض له فى الموضوع التالى .

جاذبية مصر

ثمة ملاحظة جد مهمة يجدر تسجيلها، بادرى ذى بدء، مفادها أن مصر قد ارتبطت برباط عضوى وثيق مع التصوير الشمسى ليس فقط منذ بداياته الأولى، بل بالأحرى، منذ محاولاته الأولى أيضاً . وفى هذا الصدد، كانت مصر «المصورة» فوتوغرافياً أكثر الدول -مع إيطاليا- التى التقتتها عدسات آلات التصوير حتى غدت صورها «الشواهد» على ميلاد التصوير الشمسى وتطوره. ولا ريب أن هذه المحصلة كانت نتاجاً لتضافر معطيات الجغرافيا الطبيعية لمصر وظهيرها التاريخى الثرى ناهيك عن التحولات الجذرية التى شهدتها القرن التاسع عشر سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وفكرياً.

من منظور تقنى، تمتلك مصر ظروفاً مناخية أنموذجية من أجل التصوير الشمسى. ويكفى أن داجير كان يحلم بالحصول على تأثير ضوء مصر الساطع لمدة تتراوح بين دقيقتين وثلاث دقائق بغية إنجاز منتج فوتوغرافى رفيع المستوى. وتُوجد عوامل عديدة تُبرر نوعية الضوء المصرى. إذ أن مجموع المعطيات المناخية تُوفر تواجداً للمناخ المشمس معظم النهار ونادراً ما يعوق هذا السطوع ستائر السحب. والأهم، ندرة الترسبات الترابية^(٣٤).

وحريّ بالذكر أن الكثافة الضوئية فى شمال أفريقيا عموماً لها قدر من الأهمية أكبر بكثير منها فى أوروبا. ويتراوح متوسط الإضاءة فى مصر ما بين ١٨٠-٢٠٠ وحدة حرارية للاستيمتر المكعب سنوياً على عكس فرنسا مثلاً الذى يتراوح متوسط كثافتها الضوئية ما بين

٨٠-١٢٠. ونظرياً، تعنى هذه الاختلافات فى كمية الضوء الوقت الذى يحتاجه الشعاع من أجل التأثير بقدر كاف على السطح الحساس سواء كان المصور يستخدم الشريحة الداجيرية أو يستخدم ورقاً حساساً أو شريحة من الزجاج المضغوط^(٣٥).

ويكاد يتفق معظم المصورين على أن فصول الخريف ونهاية الشتاء والربيع تُعد «أوقاتاً مثالية» من أجل التقاط المناظر. وأجمعوا على الابتعاد عن فصل الصيف نظراً لارتفاع درجات الحرارة. وتتميز مصر بانتظام فريد فى سطوع الشمس بسبب ضآلة ترسب الشعاع الشمسى. ولذا، تندر الأمطار كلما انجھنا إلى الجنوب بعيداً عن الدلتا. وقلما تحجب تكوينات السحب الشمس فى مصر. وتركز هذه التكوينات فى الدلتا فقط خلال فصل الشتاء. وباستثناء القاهرة، يجد المصورون قليلاً من المضايقات بسبب السحب. ولاريب أن هذه التفاصيل المناخية تؤثر إيجابياً وسلبياً فى عمليات التصوير الشمسى التى تستلزم ربع ساعة من الوقت لضبط الكادر^(٣٦).

ورغم مناخ مصر المثالى جداً للتصوير، فإن هبوب رياح الخماسين (أبريل-مايو) تمثل سلبية مناخية تُعرق عمل المصورين بخلاف ارتفاع درجة حرارة الصيف. وتكمن الخطورة هنا فى عدم استقرار «الغرفة الفوتوغرافية» خصوصاً فى تصوير المشاهد التى تحتاج عدة دقائق من أجل التقاطها. وتجدد الإشارة إلى أن آلة التصوير كانت تُثبت خلال القرن التاسع عشر على ركيزة ثلاثية الأرجل من الخشب الضعيف غالباً. أضف أيضاً، اهتزاز المنتج الفوتوغرافى بسبب عدم وضوح الرؤية إثر الرياح الترابية، وهو الأمر الذى يمكن ملاحظته فى تجارب التصوير الشمسى الأولية^(٣٧).

وهكذا، بخلاف ارتفاع درجات الحرارة صيفاً وهبوب رياح الخماسين ربيعاً، يشكل المناخ المصرى أحد أهم المغريات التى دفعت المصورين إلى التكالب على مصر. إذ أن قلة زمن ضبط الكادر والضوء القوى العمودى يؤديان إلى كثافة الانعكاس على الشرائح الحساسة.

وبمحاذاة هذه المزايا الفنية هبة الطبيعة، أصبحت مصر القرن التاسع عشر محطة محورية فى «الرحلة الكبرى» *grand tour* إلى الشرق بفضل امتلاكها بنية تحتية مثالية للترحال لاسيما السكك الحديدية (١٨٥٤) وافتتاح قناة السويس (١٨٦٩) علاوة على الإبحار بالسفن البخارية وافتتاح خط مرسيليا-الإسكندرية البحرى (١٨٤٠). وتبدأ هذه الرحلة خط سيرها من أوروبا مروراً بإيطاليا واليونان ثم شمال أفريقيا ومصر والشام وآسيا الصغرى^(٣٨). ولعل هذا يقودنا إلى استعراض موقع مصر والشرق الأدنى فى بؤرة التطورات والتحولات الأوروبية إبان القرن التاسع عشر.

شهدت أوروبا عموماً وبريطانيا وفرنسا خصوصاً منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر محاولات جذرية فى النظم الاجتماعية والاقتصادية وأنماط التفكير. وقد تمخض عنها قلق وسط الطبقة الأرستقراطية والطبقات العليا التى انتمى إليها معظم المصورين الفوتوغرافيين الأوائل. وخلال حقبة الغليان الأوربي، أثر الشرق فى جميع مناحى الحياة الأوروبية. وفى ميدان الأدب، اجتاحت الأسواق نوع جديد من روايات الرحلات إلى الشرق، وأصبحت الموضوعات الشرقية أمراً مألوفاً فى القصص والأشعار على اعتبار أن الشرق مهد الجنس البشرى وذو طبيعة حاملة وروحانية. ولاريب أن مثل هذه الأدبيات قد جذبت اهتمام جمهور عريض من الأوروبيين ممن لم يكن فى مقدورهم توفير نفقات الترحال إلى مصر - وغيرها من بلاد الشرق - لرؤية الأماكن التى شهدت أحداثاً مفعمة بالجنائز والغموض. وباختصار، اتسمت هذه الأدبيات بمداخلة أحلامهم وخيالاتهم، واستوحت موضوعاتها من الأدب الشرقى القديم المترجم إلى اللغات الأوروبية من قبيل «ألف ليلة وليلة» و«درايعات الخيام»^(٣٩).

وبخلاف الأدبيات، استلهمت الموسيقى الأوروبية بعض موضوعاتها من العالم الشرقى. ولم تنجو الحياة المنزلية من تأثير الشرق؛ إذ ازدادت جدران المنزل الأوربي بمزيج من الطرز والأذواق الشرقية. وزين الأوروبيون حجرات الاستقبال بالمشغولات البرونزية الشرقية

والمصنوعات الفخارية وغيرها من الأعمال الشرقية المستوردة مباشرة من مصر وفارس . وأصبحت القبعات المستوحاة من العمامة الشرقية «صيحة» تنهافت عليها النساء الأوربيات . ولبأ الرجال - حتى الذين لم يُسافروا إلى الشرق الأدنى - إلى التقاط صور فوتوغرافية لهم مرتدين الملابس الشرقية . ويدخنون النرجيلة . وعطفاً على ما سبق ، نهافت الأوربيون على التبغ الشرقى المستورد من الدولة العثمانية . وهكذا ، أضحت الشرق فى مخيلة الغرب بمثابة رمز للخصوبة وطاقة كامنة خلاقة^(٤٠) .

شهد القرن التاسع عشر تنامى ثقافة الترحال إلى الشرق الأدنى لاسيما مصر . وقد تميز هذا القرن بديناميكية بشرية إثر النهضة الصناعية والتطور التكنولوجى . وقد نجمت عن هذه التحولات ذات الإيقاع السريع والمطرود بصمات جد مهمة فى أنماط تفكير الناس وأنماط حياتهم اليومية وسلوكياتهم . ولذا ، غدا السفر والترحال نوعاً خاصاً من «الرمزية» بدءاً من رحلة البحث عن الحقيقة والخلود ومركز الروحانيات ، وانتهاءً إلى الهروب من الجوع العام السائد فى أوروبا إبان ثورات منتصف القرن . وبذا ، أصبح الترحال إلى الشرق على قمة «الأشياء المبهرة» التى يُمكن أن يقوم بها المرء . وفى بداية القرن ، كانت الطبقات الأرستقراطية فقط هى القادرة على توفير نفقات مثل هذه «المغامرة المكلفة» . ولكن بحلول منتصف القرن ، أصبح الشرق الأدنى مأهولاً بشكل متصاعد إثر توافد المجموعات الأوربية المنظمة وعروض الرحلات السياحية لاسيما شركة توماس كوك . وقد فتحت هذه الرحلات أبواب السفر أمام أبناء الطبقة الوسطى . وبحلول ستينيات القرن ، أصبحت الرحلات إلى الشرق أمراً مألوفاً . ولكن بمرور الوقت ، أخذ السياح الجادون يشكون من الشكوى من أقرانهم «أتباع كوك» المشيرين للفضجيج . أكثر من هذا ، دأب هؤلاء السياح على اتباع سلوك غير حضارى بحفر أسمائهم كنوع من «الذكرى الخالدة» على الآثار^(٤١) .

على أية حال ، غدا الترحال إلى الشرق (مصر) بالنسبة للأوربي خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر بمثابة عادة بورجوازية تبغى تحقيق هدف مزدوج : المعرفة وإدراك الميراث

المفقود . وفى عبارة موجزة : كانت الرحلة إلى الشرق بمثابة الرجوع إلى أصل الكون ومهد الحضارة الأوربية . ففى الشرق ، نشأت أعرق الحضارات الإنسانية من قبيل المصرية والآشورية والفارسية واليونانية والرومانية . وظهرت الديانات والقوانين والفنون . بيد أن علاقة الغرب بالشرق اتسمت بطابع أفلاطونى هيمنت عليه «الرؤية» المسبقة للشرق بشكل أكثر واقعية من المكان ذاته على نحو ما عكسته الأدبيات والرسومات للمشاهد الإثنوجرافية والأنثروبولوجية . وحتى فى الميدان الفوتوغرافى - محل الدراسة - ورغم واقعية الصور المنقطعة ومكوناتها وتركيباتها ، فإنها قد «انتقيت» بعناية من خلال قاعدة عريضة من الاختيارات لتُصبح «وثائق عينية حية» تُبرهن على واقع متخيل . وبذا ، يظل الشرق أسيراً داخل خيال الغربى وفتنازيته . ولم يتحرر معظم المصورين الفوتوغرافيين من صورة الشرق المحفورة فى مخيلاتهم ، وحملوها معهم إليه . وفى كلمة موجزة : أدخلوا الواقع الشرقى فى قلوبهم المسبقة . ورغم موضوعية ودقة الصور الفوتوغرافية ، فإن ما يُصاحبها من مؤثرات يُعد انعكاساً لرؤية ذاتية سابقة التكوين تمخض عنها «طمس المعنى الحقيقى للصورة»^(٤٢) .

وخلاصة القول ، تمخض عن الرحلة الكبرى وغيرها تكريس ثقافة السياحة ليس لدى الطبقات الأوربية الثرية فقط، ولكن أيضاً لدى الطبقات المتوسطة . ومن ثم، كانت آلة التصوير «رفيقة الدرب الفعالة والسريعة والصادقة» أهم أدوات السائحين والحجاج وعلماء الآثار والمستشرقين والدبلوماسيين والهواة لتوثيق رحلاتهم بصرياً . وإزاء هذا الزخم السياحى، انتقل الإنتاج الفوتوغرافى من أوربا إلى مصر وتأسست المعامل لاستثمار هذه الظواهر وتلبية احتياجاتها الملحة^(٤٣) . وبذا، تداعى عن الرحلات الأوربية تسجيل التصوير الشمسى محلياً ودولياً . إذ أصبحت صور مصر الخلابة مطلوبة تجارياً فى الأسواق الأوربية لاسيما النواحي الأثرية والفولكلورية والأنثروبولوجية .

علاوة على ما سبق، خيِّمت على «الرحلة الكبرى» روحاً دينية غزاها من الخلف ميولاً رومانسية تقليدية شطر الشرق. إذ كان الباعث الرئيسى فى هذه الرحلة هو «الذهاب إلى الأماكن المقدسة» الوارد ذكرها فى الكتب المقدسة. وفى هذا الميدان، تجول المصور الإنجليزي فرانسيس فريث *Francis Frith* بين القاهرة والقدس بهدف «تزيين التوراة بالصور». وفى عام ١٨٤٤، التقط المصور الإنجليزي جورج كيث *George Keith* حوالى «٣٠» صورة بأسلوب داجير وتيب لـ «دراسة الصلة بين ما ورد فى الكتاب المقدس وجغرافية الأرض المقدسة». وجدير بالذكر أن «رحلة الحج» إلى القدس سواء بمعناها التقليدى أو بكونها رحلة ثقافية إلى منابع الحضارة تُعد «رمزاً» لبحث الإنسان الدؤوب عن المثل والجلود والأرض الموعودة وجنات عدن المفقودة. ولذا، سار مسافروا الغرب إبان القرن التاسع عشر على درب الحكماء والأنبياء والرسل والحجاج والمريدين مستلهمين رحلة العائلة المقدسة. وبذا، كان فى مقدورهم إعادة معايشة هذه الرحلة وخوض التجربة الرمزية مادياً ومعنوياً^(٤٤).

ولكن، فيما وراء التعلق بالديار المقدسة، ثمة ولع بالشرق هيمن على الروح الجمعية الأوربية. وخشى الشغوفون ببلاد ألف ليلة وليلة على محو سحرها أمام طوفان المدنية. ولذا، تدافع المصورون الأوروبيون إلى الشرق لتسجيل تفاصيله الدقيقة وزخارفه الفريدة قبل أن تدمرها المدنية وتقضى على خصوصيتها. هنا، أضحت مصر رهاناً حتمياً. إذ أن أوروبا، وفرنسا بالأخص، صارت على دراية جيدة بها منذ الاحتلال الفرنسى لها (١٧٩٨-١٨٠١) وما أسفر عنه من إصدار موسوعة «وصف مصر» واكتشاف معبدى «أبو سمبل وفيلة» فى عام ١٨١٢ وفك رموز حجر رشيد (١٨٢٢) فيما تمخض عن ميلاد الإيجيبتونيا *Egypto-maine*. وبذا، تفزت «المصريات» تفضة مصيرية عملاقة. وأثناء حكم محمد على (١٨٠٥-١٨٤٨)، أدرك الأوروبيون الذين اعتمد عليهم فى تحديث مصر أنها «أرض متخمة بالثروات الأثرية». وبإيعاز منهم، ازدهرت تجارة الآثار المصرية المسروقة التى استقرت فى

أشهر المتاحف الأوروبية. وفي عام ١٨٣١، أهدى محمد علي فرنسا إحدى مسلمتي الأقصر، ووضعتها الحكومة الفرنسية في ٢٥ أكتوبر ١٨٣٦ بميدان الكونكوردي باعتبارها «أثراً فريداً من نوعه»^(٤٥).

ولم يقتصر الولع بـ «مصر القديمة» على أوروبا فقط، ولكنه امتد إلى العالم الأمريكي. ففي ٢٢ ذى القعدة ١٢٧٧هـ (١٨٦٢) التمس القنصل الأمريكي بالقاهرة من نوبار باشا (١٨٢٦ - ١٨٩٩) - ناظر الخارجية المصرية - الحصول على «ترخيص بأخذ صورة الحجر الأثري المثلث الحروف الكائن في دار الآثار الخديوية لإرسالها إلى دار الآثار الأمريكية أسوة بدار آثار لندن وباريس»^(٤٦).

وجدير بالتسجيل هنا أن العمارة المصرية القديمة تمثل منذ العصور الوسطى عامل جذب للغربيين بفعل ما تمتلكه من قوة وخصائص سحرية. وفي هذا الصدد، عجزت الدراسات حتذاك عن حل لغز حسابات الهرم وكيفية بنائه يمثل هذه القياسات الدقيقة. وكان أبو الهول الصامت الهادئ ذو الهيبة - وما زال - مثار إعجاز ومزجاً بالرهبة لدى الغربي حتى صار يُكنيه بـ «أبي الرعب». وحسب الرؤية الغربية: «يقف أبو الهول شامخاً ينظر إلى الشرق، وهو في حالة يقظة دائمة، ولم يغفل له جفن عند وصول قميص أو نابليون». ولذا، لا توجد كلمات أو مداد أو أقلام يمكنها وصف الغموض والجازبية الكائنة في أبي الهول^(٤٧).

ومن المفارقات، بينما كان شامبليون يعكف على حل طلاسم حجر رشيد من ناحية، كان داجير يجري تجاربه على اختراع آلة التصوير من ناحية ثانية. وبإنجاز الأول مهمته، دشّن علم المصريات. وبنجاح اختراع الثاني، قدّم لهذا العلم الوليد أحد أهم وسائل التوثيق، ولحظتئذ، نشأت علاقة حميمة بين التصوير الشمسي والآثار المصرية. وإذا كان علم المصريات قد شهد أكثر من أي علم آخر انقلاباً جذرياً بسبب ظهور التصوير الشمسي، ففي المقابل، تطورت تقنيات الأخير لتتماشى مع احتياجات هذا العلم.

عند هذا الحد، أدركت أوروبا، لاسيما النخبة والعلماء، أهمية التراث المعماري المصري، وتولدت لديهم رغبة عارمة فى الحصول عليها دون الانتقال لرؤيتها على الطبيعة. ولذا، انجذبت آلة التصوير إلى مصر من هذا المنطق وذاك المنطلق. ويكفى للتدليل على أهمية اختراع التصوير الشمسى الوليد فى فك رموز اللغة المصرية القديمة أن نقبس بعضاً مما ورد فى خطاب فرنسوا أراجو *Francois Arago* - أحد أبرز العلماء الفرنسيين - الذى ألقاه يوم ١٩ أغسطس ١٨٣٩ فى المعهد العلمى بباريس أمام الرعيل الأول من مستخدمي آلة داجير: «... لو كان التصوير الشمسى قد اخترع عام ١٧٩٨، لكان لدينا اليوم صور أمينة عن عدد لا بأس به من اللوحات الجدارية الهيروغليفية التى حُرم منها عالم العلماء إلى الأبد بسبب جشع العرب* وسادية بعض المسافرين المصابين بمرض الرغبة فى التدمير. ومن أجل نسخ الملايين والملايين من النقوش الهيروغليفية التى تكسو الجدران الخارجية للأكثر الضخمة فى طيبة ومغفيس والكرنك... إلخ، كنا فى حاجة إلى سنوات وسنوات وكتائب من الرسامين. ولكن مع ظهور آلة داجير للتصوير الشمسى، صار من الممكن لرجل واحد فقط أن يقوم بهذا العمل الضخم». وبذلك، تحل مساحات كبيرة من النقوش الهيروغليفية الحقيقية محل النقوش الهيروغليفية المزيفة أو التى هى من «محض الخيال، وسوف تتفوق هذه الصور فى مصداقيتها وألوانها الطبيعية على رسومات أمهر الفنانين، والصور الشمسية بعد أن خضعت فى تشكيلها إلى قواعد الهندسة، سوف تسمح بمساعدة عدد قليل من المعطيات بتصوير الأجزاء الأكثر ارتفاعاً وأكثر الواجهات صعوبة للوصول إليها». أضف أيضاً، تميز المنتج الفوتوغرافى بالاقتصاد فى النفقات^(٤٨). ومنذ ذلك الحين، لم يعد رواد المصريات فى حاجة إلى استلهم الرحلات أو استخدام الألوان المائية أمام موضوعية الصور الشمسية. إذ أن اختراع داجير سينقل به «صورة أمينة» الطبيعة الصماء من نقوش دقيقة وغامضات وآثار بانقنان ودقة على عكس الرسومات التى تحاكي الطبيعة. وفعلاً، بحلول

* يقصد أراجو بالعرب «المصريين». وينم المنع عن حصرية ونظرة علوية.

منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر ، أثنى الكثير من الفنانين والمفكرين والكتاب على تفوق الفوتوغرافيا على غيرها من وسائل الإعلام الجرافيكية^(٤٩) .

وفي خط متواز مع هذه التطورات ، شهد القرن التاسع عشر نمو الدراسات الشرقية إثر إصدار كتاب «وصف مصر» في ٢٣ مجلداً من تأليف «١٧٠» عالم من علماء المعهد الفرنسي الذين كانوا مرافقين لحملة بونايرت على مصر . وقد قام هؤلاء بدراسة شاملة ومفصلة عن مصر من كل نواحيها . ولذا ، صار هذا الإصدار الفريد من نوعه مرجعاً رئيسياً لكل الدراسات الشرقية اللاحقة . وقبل «وصف مصر» ، قامت معظم النظريات عن الشرق الأدنى على أساس الروايات السابقة للحجاج والأعمال شبه العلمية التي كتبها الرحالة الذين جابوا الديار الشرقية إبان القرن الثامن عشر . ولكن بعد صدور «وصف مصر» ، ظهر جيل من المستشرقين الذين كتبوا عن الشرق الأدنى خصوصاً ومصر بالأخص بـ «مزيد من العلمية»^(٥٠) .

وهكذا ، انحصرت لعبة الاستشراق الجديدة في أيدي الفرنسيين والبريطانيين . ورغم انكباب الغربيين على دراسة لغات وثقافات الشرق الأدنى - وعلى رأسها مصر - وازدهار فقه اللغة المقارن ، فإن حصاد التجربة الاستشراقية لم يعمق الفهم الغربي للشرق . وغدا الاستشراق يعني دراسة «من هم دون المستوى» ثقافياً وعرقياً . وظهرت العقائد العنصرية والأفكار المسبقة التي هيمنت على معظم المستشرقين وحالت دون المضي قدماً في طريق البحث العلمي الموضوعي . إذ انطلقوا في أحكامهم واستنتاجاتهم على أساس التفرقة بين «نحن» و «هم» لإثبات أن الحضارة الغربية متفوقة على الحضارة الشرقية . ولذا ، أمتست معظم النتائج الاستشراقية مغلوطة^(٥١) .

ورغم الإقرار بالهوة التكنولوجية بين الشرق والغرب إبان القرن التاسع عشر ، فإن الشرق يُمثل عالمًا مستقلاً بذاته يمتلك ثقافة مستقلة بعينها قد تكون أقل مستوى أو أكثر بدائية ، ولكنها - ببساطة - متباينة عن الغرب .

على أية حال ، نستشف مما سبق أن الغرب إذا كان قد وضع أساساً لاستكشاف مصر القديمة، فإنه بالآحرى قد أدخل آلة التصوير في تلك «تأسيس» مصر الحديثة. وهكذا، تعددت وتنوعت أسباب جلب التصوير الشمسى ومعداته إلى مصر منذ اختراع الآلة في عام ١٨٣٩. وجدير بالملاحظة أن هذا الاختراع قد ظهر إلى النور في ذروة التنافس الاستعماري الأوربي لاسيما بين بريطانيا وفرنسا الذي انتهى إلى احتلال مصر عسكرياً عام ١٨٨٢. في ظل هذه الظروف، ومنذ التقاط أول صورة في مصر يوم ٧ نوفمبر ١٨٣٩ لمحمد علي في الإسكندرية ، دخلت مصر دائرة التوثيق البصري بخلفياته العلمية - السياسية والفنية - التجارية. وأخذت أنواع المصورين من شتى الجنسيات تتربى تباعاً على تلك الأرض البكر فوتوغرافياً ليستهلوا طلائع إنتاجهم على نحو ما سوف نرصده في الفصل الثاني .

الهوامش

- (١) عبد الفتاح رياض : آلة التصوير ، الطبعة الثانية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ص ١٧-١٨ ؛
شاكر عبد الحميد : الفنون البصرية وعبقريّة الإدراك ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،
٢٠٠٨ ، ص ٨٨ .
- (٢) ستانلي باولر : التصوير الشمسي ، ترجمة ، محمد شفيق الجنيدى ومحمد خيرى المرفعى ، سلسلة الألف كتاب ،
رقم ١٢٣ ، مكتبة نهضة مصر ومطبعاتها ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ٣ .
- (٣) استخدم ليوناردو دافنشى (١٤٥٢-١٥١٩) تقنية «الحجرة المظلمة» فى إنجاز أعماله الفنية . ولزيد من التفاصيل :
ستانلى باولر : المصدر السابق ، ص ٤ ؛ «التصوير : ليوناردو دافنشى» ، مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى ،
العدد الثانى ، يونية ١٩١٣ ، ص ص ٤٢ - ٥٠ .
- (٤) عز الدين محمد نجيب : التصوير علم وفن ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ص ٧-٨ ؛ عبد الفتاح رياض :
المصدر السابق ، ص ص ١٨-١٩ .
- (٥) Nickel, Doug: "The Camera and other Drawing Machines", in Weaver, Mike (ed): British Photography in the Nineteenth Century, the Fine Art Tradition, Oxford University, 1989, PP.2-8.
- (٦) للمقتطف: السنة السادسة عشرة، الجزء الثامن، ١ مايو ١٨٩٢، ص ص ٥٥٧-٥٥٨.
- (٧) Jeffrey, Jan: Photography, A Concise History, London, 1991, P.240.
- (٨) عبد الفتاح رياض : المصدر السابق ، ص ٢٠ .
- (٩) Jeffrey : Op. Cit.
- (١٠) Doug: Op. Cit, PP.8-10 .
- (١١) لزيد من التفاصيل :
- Weaver, Mike: "Henry Fox Talbot: Conversation Pieces", in Weaver, Mike (ed): Op.Cit., PP.11-23.
- (١٢) Jeffrey : Op. Cit., P. 241 .
- (١٣) Ibid: PP.48-52.
- (١٤) Jeffrey: Op.Cit., P.241.
- (١٥) إسكندر مكاربوس : «التصوير الحديث: الفلم أو الرق»، للمقتطف، السنة الثلاثون، الجزء الثالث، مارس ١٩٠٥،
ص ص ٢٢٤-٢٢٦ .
- (١٦) للمقتطف: السنة السادسة، الجزء الثامن، يناير ١٨٨٢، ص ٥٠٣؛ السنة التاسعة، الجزء الخامس، فبراير ١٨٨٥،
ص ٣١٦؛ السنة ثلاثية والعشرون، الجزء الخامس، مايو ١٨٩٩، ص ٣٩٧ ؛ شاكر عبد الحميد : المصدر السابق ،
ص ٩٠ .
- (١٧) شاكر عبد الحميد : المصدر السابق ، ص ٩١ .

- (١٨) أحمد زكي: «الفتوغرافية والسينماتوغراف»، السفور، عدد ١٥٣، الخميس ٩ مايو ١٩١٨، ص ٢.
- (١٩) Jeffrey: Op.Cit., PP.240-242.
- (٢٠) عبد الفتاح رياض: المصدر السابق، ص ٢١.
- (٢١) الهلال: السنة الخامسة، الجزء الثاني عشر، ١٥ فبراير ١٨٩٧، ص ص ٤٥٩-٤٦٢.
- (٢٢) المقتطف: السنة السادسة عشرة، الجزء الرابع، يناير ١٨٩٢، ص ص ٢٧٤-٢٧٥.
- (٢٣) شاكر عبد الحميد: المصدر السابق، ص ٩٤.
- (٢٤) الهلال: السنة الرابعة عشرة، الجزء الأول، أكتوبر ١٩٠٥، ص ص ٤٧-٤٨.
- (٢٥) نفسه: السنة الخامسة عشرة، الجزء السادس، مارس ١٩٠٧، ص ص ٣٤٢-٣٤٥.
- (٢٦) المرشد: السنة الرابعة، عدد ٧، ١٤ فبراير ١٨٩٦، ص ٥٤.
- (٢٧) للجلية المصرية: السنة الأولى، عدد ٨، ١٥ سبتمبر ١٩٠٠، ص ص ٣١٧-٣١٩؛
- للحيط: السنة الحادية عشرة، عدد ٨، أكتوبر ١٩١٣، ص ص ٣٣٧-٣٤٠.
- (٢٨) الهلال: السنة السادسة عشرة، الجزء الأول، أكتوبر ١٩٠٧، ص ٢٣٠.
- (٢٩) البيان: السنة الأولى، الجزء العاشر، ١٦ أكتوبر ١٨٩٧، ص ص ٣٩٣-٣٩٧؛
- وعميس: السنة العاشرة، عدد ٥، ١٩٢١، ص ص ٣٣٧-٣٣٩.
- (٣٠) رفاثيل نخلة اليسوعي: «التصوير الشمسي الملون»، المشرق، السنة التاسعة عشرة، عدد ١١، ١٩٢١، ص ص ٨٠٨-٨١١.
- (٣١) نفسه: ص ص ٨١١ - ٨١٤.
- (٣٢) إسكندر مكاريوس: «التصوير الحديث: الزواج والتصوير الأوتوكروماتيك»، المقتطف: للجلد الثلاثون، الجزء الرابع، أبريل ١٩٠٥، ص ص ٣١٧-٣٢٠؛ الجزء الخامس، مايو ١٩٠٥، ص ص ٤٠٢-٤٠٤؛ «التصوير الشمسي الملون»، للجلد الثاني والثلاثون، الجزء العاشر، أكتوبر ١٩٠٧، ص ص ٨٥٤-٨٥٨.
- (٣٣) خضعت لايقا لمدة تطويرات لاسيما في عدستها. وفي عام ١٩٣٥ أنتجت كوداك أفلامها الملونة «كوداكروم». وفي عام ١٩٤٧ ابتكر لاند الكاميرا القوية. وبذا، وضعت معظم الأسس التي قام عليها التصوير.
- Jeffrey: Op.Cit., P.243.
- (٢٤) Zevi, Filippo: Photographers and Egypt in XIX Century, Firenze, 1984. P.13.
- (٢٥) Ibid: P.14.
- (٢٦) Isambert, Emile & Joanne, Adolphe: Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient, Paris, 1861, P.905.
- (٢٧) Du Camp, Maxime: Le Nile, Paris, 1855, P.90.

الفصل الثاني

المصوّراتية

الفصل الثاني

المصوّراتية

إزاء اختراع التصوير الشمسى وتطور تقنياته على النحو آنف الوصف، لم يكن طبيعياً أن يكون من بين المصريين مصوِّرون فوتوغرافيون آنذاك. ورغم ذلك، كانت مصر بؤرة جاذبة، إن لم تكن مستهدفة، فوتوغرافياً. إذ تهافت عليها المصوِّرون الأجانب متعددى الجنسيات. وفى هذا الخصوص، نستطيع أن نميز ثلاثة أجيال رئيسية: الجيل الأول من المصوِّرين وكلهم أجانب، الجيل الثانى الذى شهد دخول رعايا الدولة العثمانية الميدان بجوار الأجانب، الجيل الثالث الذى سجل انجاء المصريين إلى الاشتغال بالتصوير الشمسى وولوج الميدان بجوار العناصر المهيمنة عليه.

جيل الرواد

يبدأ تواجد الرعيل الأول من المصوِّرين فى مصر منذ نوفمبر ١٨٣٩ أثناء زيارة المصوِّر الفرنسى فردريك جوبيل فيسكه *Frédéric Goupil-Fesquet* والرسام هوراس فيرنيه ومعهما آتئين من طراز داجير إلى الإسكندرية كمحطة أولى فى «رحلة فوتوغرافية» إلى مصر والشام حيث بدأت من الثغر السكندرى ومرت بالعريش وغزة والخليل والناصرة وانتهت بالقدس بغية تجريب ما أسموه «الرسام الآلى». وبدا، كان المصوِّر الرحالة أول أنماط المصوِّرين الفوتوغرافيين الذين عرفتهم مصر ولم تنقطع صلتهم بها منذئذ. ورغم قلة أعدادهم وعدم استقرارهم فى مصر خلال أربعينيات وخمسينيات القرن التاسع عشر، فإنهم كانوا من رواد فن التصوير الشمسى، وجُلهم من الفرنسيين والإنجليز: فريث، لوجراى، دو كامب، جرينى، تينارد^(١).

ومنذ منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر، استقر عدد محدود من رعيل المصوِّرين الأوائل فى مصر واحترفوا التصوير الشمسى وتعيشوا من ريع بيع صورهم بالقطعة سواء كانت مثبتة على لوح كرتون أو مجمعة فى ألبوم. وجدير بالتسجيل هنا أن جالى مونييه الفرنسى يعد أقدم المصوِّرين المقيمين فى مصر. ففى عام ١٨٥٢، كلفه والى عباس باشا

الأول (١٨٤٩-١٨٥٤) بالتنقيب عن الآثار وتوثيقها فوتوغرافياً . ولذا، أُنقِص التصوير الشمسي وغادر القاهرة إلى الأقصر حيث مكث بها عقدين من الزمان. ورغم أنه مارس في آن واحد الصيرفة وتجارة الآثار والتصوير الشمسي، فإن الأخير قد طغى حتى صار «أول من عاش بشكل جوهري من بيع الصور الفوتوغرافية لمدينة الأقصر» . ويشهد رصيده الفوتوغرافي - على قلته - بأنه مارس ممتاز لهذا الفن لاسيما الأماكن التي احتوت عمارة قديمة لأنه أضفى عليها «المعنى المحبب لكل ما هو قديم وتذكاري»^(٢) .

وإذا كان مونه أقدم المصورين المقيمين في مصر ، فقد كان الإيطالي أنطونيو بياتو Antonio Beato (١٨٢٥-١٩٠٣) الإنجليزى الجنسية أشهرهم وأغزرهم إنتاجاً. وعلى عكس مونه الذى زاول أكثر من نشاط تجارى، كرّس بياتو حياته للتصوير الشمسي. وقد بدأ نشاطه في مصر عام ١٨٥٧، وبعد خمس سنوات امتلك استوديو للتصوير الشمسي في شارع الموسكى بالقاهرة. وبدءاً من عام ١٨٧٠، استقر بالأقصر في منزل يقع أمام فندق الأقصر استخدمه كمسكن واستوديو ويازار. وبديهيًا، لم يكن اختيار هذا الموقع عبثاً. إذ أن الأقصر بمعابدها الشهيرة تُعد أبرز مناطق الاستقطاب السياحي في مصر بعد هضبة الجيزة وأهراماتها. وقد استخدم بياتو خلفيات متنوعة وأحجام صور متعددة ، وكان واحداً من أغزر المصورين إنتاجاً في مصر . هذا ، وقد نُشرت صوره في معظم الألبومات السياحية المطبوعة آنذاك وحتى أواخر القرن التاسع عشر . وقد غطى إنتاجه الفوتوغرافي كل مناحي الحياة المصرية : الجغرافيا ، الهندسة المعمارية ، المشاهد الإثنية ، الحياة اليومية ، المناطق السياحية^(٣).

وإذا كان بياتو هو الأشهر والأغزر إنتاجاً، فقد خيم الغموض على الفرنسي جوستاف لو جراي Gustave Le Gray (١٨٢٠-١٨٨٢). إذ استقر منذ أبريل ١٨٦١ في الإسكندرية، ثم غادرها إلى القاهرة في عام ١٨٦٥ ليعمل مدرساً للتصوير اليدوي لأبناء الخديو إسماعيل وهم الأمراء توفيق وحسين وإبراهيم. ورغم استقراره ما يتف على عقدين في مصر ورغم أصالة إنتاجه، فإنه لم يفتح محلاً للتصوير الشمسي لا في الشتر ولا في العاصمة وتلاشت أصدائه بعد عام ١٨٦٩^(٤).

وبينما كانت صورة الفرنسي لو جراى تتلاشى عام ١٨٦٩، سجل هذا العام ذروة المصور الألماني ويلهلم هامر شميدت المقيم في شارع الموسيقى بالقاهرة منذ أواخر خمسينيات القرن التاسع عشر. إذ استغل حضور الأمير الألماني فردريك ويلهلم مراسم افتتاح قناة السويس، وقام بتصويره عدة بورتريهات ذاع صيتها. إضافة إلى هذا، التقط عدة مناظر بانورامية لمدينة بورسعيد الوليدة ومنها عبر الحدود إلى فلسطين وأخذ عدة مشاهد للقدس^(٥).

وجدير بالتسجيل هنا أن «قناة السويس» منذ بدء حفرها (١٨٥٩) وحتى افتتاحها في عام ١٨٦٩ غدت بمثابة «الصيحة الكبرى وموضوع الساعة» فوتوغرافياً وقذاك. وقد توافد تبعاً عدد ليس بالقليل من المصورين إلى منطقة القناة لتوثيق عمليات الحفر والفرق العاملة والآلات المستخدمة فوتوغرافياً. نذكر من هذا القليل: اليونانيان ج. ساروليدس G. Sarolidis ونيكولاس كومبيانوس Nicolas Kumianos والبولندي جوستين كوزلوفسكي Justin Kozlowski والإيطالي بنيامينو فاشينيلي Beniamino Fachinelli^(٦). كما سجل عدد آخر من المصورين الفرنسيين - حصرياً - وقائع افتتاح قناة السويس، من أمثال أوجست بيسون August Bisson (١٨٢٦ - ١٩٠٠)، أدولف براون Adolph Broun (١٨١٢ - ١٨٧٧)، أدولف ميلورون Adolph Mouillerron (١٨٢٠ - ١٨٨١)، إدوارد ولينج Edouard Welling^(٧).

وهكذا، يُعد عام ١٨٦٩ عاماً مفصلياً في تاريخ التصوير الشمسي بمصر. إذ أنه شهد انحسار سمات الرعيل الأول من المصورين المتمركزين في نالوث القاهرة - الإسكندرية - الأنصر. وفي عين اللحظة، شهد بزوغ ملامح الجيل الثانى من المصورين. وقد تمخض عن افتتاح قناة السويس وشيوع مناخ التحديث ازدياد عدد أبناء الجاليات الأجنبية في جميع أنحاء مصر منساقين وراء إغراء مكاسب تجارة القطن وصناعته. وتُمثل هذه الجاليات قوة دافعة في إنتاج التصوير الشمسي واستهلاكه بما يمتلكون من قدرات مالية ووعى بجذوى التوثيق المرئي^(٨). وإثر افتتاح القناة أيضاً، توسعت الدائرة السياحية المصرية التقليدية

المتمركزة حول نهر النيل لتشمل مدناً جديدة جذبت عدداً ليس بالقليل من المصورين المحترفين. ومنذئذ، أضحت مدينتا السويس وبورسعيد مركزاً لإنتاج التصوير الشمسى لا يقل أهمية عن القاهرة بمركزيتها والإسكندرية بجاذبيتها والاقصر بزخمتها. وهنا، يبرز استديو الفرنسى هيبوليت أرنو Hippolyte Arno فى ميدان القناصل ببورسعيد وشارته «فوتوغرافيا القنال» ليكون أقدم بيوتات التصوير الشمسى فى منطقة القناة بأكملها. وقد اشتهر بتسويق مجموعة رائعة من صور قناة السويس ناهيك عن مشاهد العادات والأزياء المصرية التى التقطها على متن مركبه الصغير الذى حوله فى ذات الوقت إلى غرفة مظلمة^(٩).

المصورون الرعايا

وفى ظل هذه التحولات النوعية، لم تتجذر فقط ظاهرة «المصور المقيم المستثمر»، بل تزايدت أفواج المصورين من جنسيات شتى. بيد أن أهم مظاهر هذه المرحلة يتمثل فى ظهور رعايا الدولة العثمانية من الأروام والأرمن والشوام واليهود جنباً إلى جنب مع الجنسيات الأجنبية فى إنتاج التصوير الشمسى المصرى وتسويقه.

وثمة ما يجدر تسجيله فى الابتداء أن «المصورين الرعايا» بلا استثناء يمثلون الجيل الأول الذى تلمذ على أيدي الرعيل الأول من المصورين الأوربيين المقيمين فى الأستانة عقب حرب القرم. وفى هذا السياق أيضاً، إذا كان المصورون الأروام لهم فضل السبق للإقامة فى مصر، فقد كان لأقربائهم الأرمن ذبوع الصيت والانتشار الملحوظ والتجاح الملموس.

فى هذه المرحلة، شهدت بورسعيد منذ سبعينيات القرن التاسع عشر استقرار الأخوين زنجاكى C&G Zangaki Brothers اليونانيين اللذين حققا إنتاجاً مهماً جداً للمسافرين والسائحون الأوائل فى هذه المحطة الجديدة الناشئة رغم عملهما بموجب تقنية كلاسيكية عبارة عن معمل - مخيم متنقل تجره الخيول^(١٠). وفى الثغر السكندري، نلتقط أسماء يونانية إبان سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر من أمثال : أرجيروبولو Argiropulo وجون سيجالا Jean Cigala وجيورجيلاداكيس Georgiladakis^(١١). وفى عام ١٨٧٧، فتح كلاميتا Calamita استوديو خاصاً به فى حديقة روزيتى بالقاهرة^(١٢).

ومنذ منتصف ثمانينيات القرن التاسع عشر، نزح المصورون الأرمن من الأستانة إلى القاهرة. وهنا تبرز ثلاثة أسماء رئيسية وهي: عبد الله إخوان، ليكيچيان، صباح. وإذا كان الأخير أقل شهرة، فقد تنافس الأولان بشدة واحتلّا معاً عرش التصوير الشمسي لما يناهز العقدين.

ورغم ندرة المعلومات عن حياة ليكيچيان قبل استقراره في القاهرة عام ١٨٨٧، فعلى الأرجح الغالب أنه تلقى تعليمه التقني على أيدي المصورين الإنجليز بالأستانة. والثابت أن آل عبد الله قد تلقوا تعاليمهم على أيدي المصورين الألمان بالعاصمة العثمانية. ففي عام ١٨٥٦، افتتح الألماني راباخ استوديو خاصاً به في حي بيراس الشهير بالأستانة. والتحق فيكين عبد الله للعمل في ورشته حيث اختص في تلوين الصور الشمسية يدوياً. وفي عام ١٨٥٨، رحل راباخ تاركاً الاستديو لفيكين الذي استدهى أخويه كيغورك وهوسيب للعمل معه. وبذا، ورث آل عبد الله عن هذا الألماني الإستديو وحرقة التصوير الشمسي والريادة في هذا المضمار فضلاً عن قاعدة جماهيرية من النخبة العثمانية والأجانب وممثلي البعثات الدبلوماسية الواعين بالجدوى الحضارية لهذا الاختراع الجديد. ورويداً رويداً، وبفضل استخدام أحدث التقنيات، حقق الإخوة عبد الله نجاحات ملحوظة في الدوائر العثمانية والأوربية تجلت مظاهرها في اعتمادهم ضمن مصوري البلاط العثماني زمن السلطانين عبد العزيز (١٨٦١-١٨٧٦) وعبد الحميد الثاني (١٨٧٦-١٩٠٩) وتوجيه خديو مصر توفيق باشا (١٨٧٩-١٨٩٢) الدعوة إليهم للقدوم إلى مصر^(١٣).

وتجدر الإشارة إلى أن دعوة توفيق لم تكن وحدها المسئولة عن تأسيس الفرع المصري لمؤسسة عبد الله إخوان. إذ أن ثمة ظروف موضوعية وراء ذلك. فمُنذ افتتاح قناة السويس (١٨٦٩) ووقوع مصر تحت الاحتلال البريطاني (١٨٨٢)، لاحت في الأفق مؤشرات تُنبئ بتحول مركز الثقل من الأستانة إلى القاهرة. ومنذ تدويل القضية الأرمنية في مؤتمر برلين (١٨٧٨) وتداعياتها، اتسمت العلاقات الأرمنية - العثمانية بالتوتر رغم الحميمية بين الصفوة الأرمنية والسلطات الحاكمة^(١٤).

ومهما يكن من أمر، يُعد الفرع المصرى لمؤسسة عبد الله إخوان مظهر آخر من مظاهر نجاح «المصوّرين الرعية» ومزاحمة الأجانب سواء فى العاصمة العثمانية أو فى الديار المصرية. وفى الابتداء، فكر آل عبد الله إقامة «شعبتهم» فى الإسكندرية منذ نزوحهم إلى مصر أواخر عام ١٨٨٦^(١٥). بيد أنهم تنحوا عن هذه الفكرة وغادروا الثغر إلى القاهرة الشبيهة فى مركزيتها وثقلها وتركيبها السكانية مع الأستانة. ووقع اختيارهم على منطقة حيوية بوسط القاهرة يقطنها الأعيان والوجهاء والنخبة الإدارية. إذ استأجروا محلاً بجوار قصر نوبار باشا رئيس مجلس النظار (١٨٨٤-١٨٨٨) الكائن فى قنطرة الدكة بباب الحديد^(١٦).

وأخيراً، افتتح الإخوة عبد الله محلهم القاهرى فى يوم الإثنين ١٤ مارس ١٨٨٧ حاملين فوق ظهورهم تراثاً فوتوغرافياً ثرياً بصفتهم «أول محل» عثمانى وحالمين بمزيد من الإنجازات فى هذه الديار التى يندر وجود مصوّرين بارعين بها^(١٧). وأنداك أيضاً، افتتح ليكيچيان محله فى الجهة المقابلة لفندق شبرد بوسط القاهرة، وأسس صباح محله بجانب القنصلية الفرنسية على مقربة من ليكيچيان، وهى منطقة تركز النخبة والجاليات والجذب السياحى^(١٨).

نافس المصوّرون الرعية أقرانهم الأجانب بشدة للهيمنة على سوق التصوير الشمسى المصرى. وفعلاً نجح القطبان الرئيسيان عبد الله إخوان - ليكيچيان فى مزاحمة أقرانهم الأوربيين على مدى عقدين كاملين. بيد أن كلا منهما قد وصل لغايته باللجوء إلى وسائل مغايرة. إذ باستثناء مساواتهما فى المهارات التقنية والإنتاجية المتميزة، استثمر الأول رصيده من العلاقة الوثيقة مع السلطة العثمانية، بينما ارتقى الثانى فى أحضان السلطة الاحتلالية.

فى هذا الإطار، كانت بورترهات القيادة العثمانية باكورة إنتاج الفرع المصرى لمؤسسة عبد الله إخوان. وطبيعياً، كان «البرنسات الفخام» فى طليعة زوار هذه المؤسسة لرؤية معروضاتهم واشتروا منها مقداراً عظيماً من تصاوير رجال السلطنة العثمانية. وتطلع آل عبد الله إلى تصوير الخديو توفيق والأمراء وكبار رجالات الحكومة المصرية والمندوب العثمانى أحمد مختار باشا الغازى^(١٩). وفعلاً، التقط الإخوة عبد الله صورة الأخير أثناء

زيارة محلهم يوم الأحد ٣ أبريل ١٨٨٧ بصحبة أمراء الأسرة الخديوية الذين اشتروا الجديد من «تصاوير رجال السلطنة السنية العثمانية»^(٢٠).

وهكذا، استغل آل عبد الله وصيدهم الإيجائى لدى سراى يلديز بالأستانة وسراى عابدين بالقاهرة فى خطابهم إلى الجمهور القادر مادياً على تعاطى التصوير الشمسى ومغازلة مشاعرهم إزاء نجوم المجتمع آنذاك : «... فكل من يريد أن يأخذ صورته فعليه أن يُشرف المحل المذكور فيرى فيه ما يشرح الناظر من صور رجال السلطنة السنية ووزراءها الفخام وأمراءها الكرام وجميع الذين تولوا مناصب الصدارة العظمى فى الأستانة العلية وغيرهم من المشهورين»^(٢١).

على أية حال، أسفرت الدعايات المكثفة لصالح المنتجات «الدقيقة الفاخرة» للإخوة عبد الله المصوّرين عن تهاتت السائحين الأوربيين على محلاتهم سواء فى الأستانة أو فى القاهرة «حتى أنك لا ترى سائحاً أوروبياً... إلا ويقصد محلهم بناءً على شهرتهم فى أوربا عموماً»^(٢٢). وإزاء هذه «الشهرة التامة» التى أحرزها هؤلاء المصوّرون فى الشرق والغرب، بين الخاصة والعامة عيّنهم السلطان عبد الحميد الثانى «مصوّروا السراية السلطانية» بسبب خدماتهم الخاصة للسلطان العثمانيين على مدار ثلاثين عاماً خالية وجهودهم العامة من أجل «نشر التمدن» فى الفضاء العثمانى^(٢٣).

وبينما كان آل عبد الله يحصدون ثمار هذه الخصوصية بانفرادهم حصرياً للتوثيق المرئى لزيارة الإمبراطور الألماني إلى العاصمة العثمانية فى أواخر عام ١٨٨٩^(٢٤)، نجد ليكيچيان يرمى بنفسه فى أحضان الإنجليز حتى صار «متعهد جيش الاحتلال» ويوقع بهذه الكنية على منتجاته. وراحت الصحافة الموالية للإنجليز والمعادية للسلطات العثمانية تُكثف دعايتها لصالحه: «تصور أنك لا تتصور جيداً إلا إذا زرت محل الخواجة ليكيچيان وشريكه الذى امتناز فى القطر المصرى بحسن التصوير، فأقبل عليه كبار الناس من الأهالى والأجانب»^(٢٥). وعلاوة على نجاح ليكيچيان محلياً، فالأهم، أنه حظى بشرف تمثيل مصر دولياً فى معرضى التصوير بباريس وشيكاغو^(٢٦).

وفى حين أضحي المصورون الرعية يتوأون قمة هرم التصوير الشمسى، ثمة تطورات سياسية وقعت فى منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر خلخلت البنية الفوتوغرافية فى مصر. إذ ارتفعت حدة التوترات الأرمنية العثمانية بين عامى ١٨٩٤-١٨٩٦ إلى درجة الصدامات الدامية^(٢٧). وكشفت حركة تركيا الفتاة عن وجهها السافر المعاد للسلطات العثمانية التقليدية. وفى ظل هذه التطورات، أخذ البساط ينسحب تدريجياً من تحت أرجل آل عبد الله. ورغم موالاتهم التامة للإدارة العثمانية وإسلام بعضهم، فإنهم فى نظر الرأى العام المسلم يتممون إلى الأرمن المارقين أعداء السلطان-الخليفة. وإزاء هذا الشعور الذى هيمن على الشارع المصرى، انحاز ليكيچيان بسرعة إلى الموجة الجديدة حتى أنه أعلن جهاراً فى الصحافة المصرية المعاصرة عن امتلاكه صور «زعماء حزب تركيا الفتاة تُرسل لمن يطلبها بشمن بخس»^(٢٨). بيد أن أهم الملامح التى انبثقت عن تطورات منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر يتمثل فى انضمام نصارى الشوام واليهود، لأول مرة، إلى عرقيات عائلة التصوير الشمسى المصرية بجوار الأجانب على شتى جنسياتهم والأروام والأرمن. وفى هذا المسار، تبرز «فوتوغرافية فينوس» لصاحبها كحيل وشركاء فى شارع كامل بالقاهرة^(٢٩)، واستديو «صابونجى إخوان» قرب استديو باسكال صباح أنف الذكر^(٣٠).

وهكذا، يتضح مما سبق أن المصورين الأجانب بمختلف جنسياتهم قد هيمنوا على سوق التصوير الشمسى المصرى تماماً لما ينيف على نصف قرن منذ اختراع الآلة وإدخالها إلى مصر عام ١٨٣٩. وعلى مدار عشرين عاماً أو أكثر، زاحم المصورون من رعايا الدولة العثمانية (أروام، أرمن، شوام، يهود... إلخ) أقرانهم الأجانب. وأخيراً، وبعد مرور سبعين عاماً على دخول التصوير الشمسى مصر، لاح التيار المصرى، عن بُعد وعلى استحياء، فى الأفق الفوتوغرافى بظهور ثلة من أهالى البلاد وبالأخص الأقباط على خريطة المشتغلين بالتصوير الشمسى فى مصر. ومن ثم، وُضع حجر الأساس لتفعيل الدور المصرى فى عملية التصوير الشمسى على نحو ما سنعرض له فى جزء لاحق من هذه الدراسة.

جغرافيا التصوير

ورغم عدم وجود تعداد دقيق للمصوّرين في مصر عشية نهاية القرن التاسع عشر، فإن ثمة إحصاء يُشير إلى تراوح أعدادهم ما بين ٢٥٠-٣٠٠ مصوّر ينتمون إلى جنسيات متباينة على النحو الآتي: ٤٠٪ فرنسيون، ٨، ٢٠٪ رعايا عثمانيون، ٦، ١٧٪ إنجليز، ٦٪ المان ونمساويون، ٤، ٤٪ إيطاليون، ٤٪ أمريكيون، ٤٪ يونانيون، ٢، ٣٪ جنسيات مختلفة (هولنديون، بولنديون، روس، سويسريون) (٣١).

وتجدر الملاحظة هنا بأن هؤلاء المصوّرين، لاسيما الأوربيين، لم يتركزوا جميعاً في مصر، بل كانت الأخيرة بالنسبة إليهم محطة محورية في الدائرة الفوتوغرافية التي كانت تنبع من أوروبا إلى مصر وتمزج بالشام والأناضول وتصب أخيراً في أوروبا. ويُلاحظ على جنسيات المصوّرين أن فرنسا وحدها استأثرت بأعلى نسبة، ويمكن تفسير ذلك بشكل مباشر في حالة الولع الفرنسي بالآثار المصرية القديم. ويُلاحظ أيضاً أن فرنسا وبريطانيا قد شكلتا معاً أعلى نسبة بالقياس لجميع الجنسيات: ٥٧، ٦٪ مقابل ٤٢، ٤٪. ولاريب أن السيطرة الاستثنائية الفرنسية الإنجليزية وإن كانت تبدو مظهرًا طبيعيًا للسباق التقني بين الدولتين، بيد أنها كانت من أدوات الهيمنة الاستعمارية لقطبي الصراع الدولي في القرن التاسع عشر. ويُلاحظ أخيراً، في جنسيات المصوّرين، أن خمسهم أو يزيد قليلاً ينتمون إلى الجنسيات المنضوية تحت اللواء العثماني، وهم جميعاً من المسيحيين واليهود الذين استفادوا جيداً من مناخ التنظيمات العثمانية (١٨٣٩-١٨٧٦) والذين صاروا همزة وصل فاعلة بين أوروبا والعالم العثماني.

وفيما يتعلق بالتوزيع الجغرافي للمصوّرين على الخريطة المصرية، يُلاحظ أنهم حتى نهاية القرن التاسع عشر لم يخرجوا عن دوائر: القاهرة، الإسكندرية، الأقصر، مدن القناة. ومع انتصاف العقد الأول من القرن العشرين، نطالع في الصحافة المعاصرة اسم «ملك المصوّراتي بطنطا» (٣٢). وهكذا، اتسم تركز التصوير الشمسي في المراكز الحضرية المصرية، ولم نعرش على ما يُشير إلى تواجدهم في أية بيئات ريفية. وفي هذا الصدد، ثمة ما يُمكن إقراره بأن المصوّرين امتلكوا استراتيجيات ومعامل في الأحياء ذات الطابع الأجنبي وعلى

مقربة من الفنادق الكبرى. ففي القاهرة، تجمعت الاستديوهات في منطقة الموسيقى حول حديقة الأزيكية وفنادق شبرد وزيج والأهرامات. وفي الإسكندرية، تركزوا حول فنادق أوربا والبنينسولا والشرق وفيكتوريا وعلى مقربة من ميدان القناصل. وفي بورسعيد، نجلدهم في الحى الإفرنجى، وفي طنطا بجوار محل الضبطية^(٣٣).

على أية حال، لم يظل تقوقع المصورين داخل الأحياء الراقية وبجانب القنصليات والفنادق طويلاً، إذ أنهم سرعان ما خرجوا من هذه الشرقة وتحركوا جغرافياً إما لتلبية الاحتياجات الجديدة الناجمة عن التوسع العمرانى وإما لانتتاح فروع جديدة لمجالاتهم القديمة أو للتنقل مع مركز الثقل. فعلى سبيل المثال، افتتح الإخوة عبد الله بعد مرور أكثر من سنتين ونصف على وجودهم بمصر محلاً جديداً فى حى الظاهر على طريق العباسية لاستثمار نجاح محلهم بقنطرة الدكة وفى عين اللحظة ارتباد منطقة بكر سكانياً «عذراء فوتوغرافياً»^(٣٤). وبحلول عام ١٩١٠، انتقل المصور الألماني جاك جاليتسن اشتين من منزل زنانيرى بالموسكى إلى منزل درى باشا «بميدان عابدين أمام سراى الحضرة الفخيمة الخديوية» بعد أن قضى فى الموسيقى عشرين عاماً^(٣٥).

ونظراً لغلبة طابع «الترحال» على المصورين فى مصر خلال القرن التاسع عشر، وحدائقة حرفة التصوير الشمسى، وبسبب تعدد الجنسيات العاملة بها، لم ينخرط المصورون وقتذاك فى بوتقة طائفية أو نقابية مختصة بهم ولم يتركزوا فى نطاق جغرافى محدد. وفى الأغلب الأعم، اتسمت منظومة العمل الفوتوغرافى بالطابع العائلى ممارسة وورثة. على سبيل المثال، كان أحد الأخوين زانجماكى ببورسعيد يلتقط الصور والآخر يظهرها ويستخرجها^(٣٦). وكانت زوجة المصور الإيطالى أنطونيو بياتو منوطاً بها كسافة الأعمال الإدارية والتسويقية^(٣٧). وكانت زوجة المصور أرسيد دل فكيو بشارع المدايق «مستعدة لتصوير السيدات المصريات فى منازلهن»^(٣٨). وفى أحيان نادرة، استعان البيت الفوتوغرافى بخبرة من خارجه على نحو ما فعل المصورون كحيل وشركاء عندما استحضروا لمحلمهم

... مصوّر مخصوص من أبرع المصوّرين في لندرة لانتقان التصوير وتحكيم وضع المتصوّرين...» (٣٩).

ولم يقتصر عمل المصوّرين على مزاوله حرفة التصوير الشمسى فقط، ولكنهم تربعوا أيضاً من بيع آلات التصوير والمواد الكيميائية الخاصة بهذا النشاط. أضف أيضاً، أن حرفة التصوير قد انتشرت في أحياء كثيرة بحرفة الحفر النحاسى (الزنكوغراف) (٤٠). وجدير بالتسجيل هنا أن المنتجات الإنجليزية - الفرنسية المتعلقة بالتصوير الشمسى ظلت تغطى السوق المصرى حتى نهاية الحرب العالمية الأولى. وفي أعقابها، ظهرت منتجات إيستمان كوداك الأمريكية بتنوعها ورشاقها وسهولتها وإغراءاتها لتكتسح السوق. وقد كثفت كوداك حملتها الدعائية وغازلت الجمهور المستهلك عبر الصحافة المعاصرة بأساليب شتى: «إذا أردتم النجاح فى التصوير الفوتوغرافى استعملوا فقط البضائع الأمريكية.. آلات تصوير (كوداك).. شريط التصوير (فلم) (كوداك).. اطلبوا الكتلوج يرسل لكم مجاناً من محل (كوداك)» (٤١).

الالة الفوتوغرافية لم تصيح ثانوية

بل ضرورية

إن هذه الآلة رفيق مجلى يدون بإخلاص كل ما يلقاه من
في الحياة من سرور أهداك وأسعداك ومن زخاتك للبرية
وأستارك وألباك الرونية والناظر الجيلة التي تمر كل يوم تحت
لترك ولقي فقد ذكرنا إذا لم تكن مئة آة ه كوداك ه



فعلبك بشركة كوداك
المساعة للمرية
ميدان الاويرا
وبمساحة شيرد مصر
الطلب الكتلوج يرسل لك مجاناً



إذا اردتم النجاح فى التصوير
الفوتوغرافى استعملوا فقط
البضائع الامريكانية
آلات التصوير (كوداك)
شريط التصوير (كوداك)

وبجانب الإجراءات التقنية، لعبت كوداك على الأوتار النفسية: «... إن استعمال آلة كوداك يجعلك تقضى أيامك براحة وهناء. وتُحَفِّكُ بصور تُضَاعَفُ سرورك وتُذَكِّركُ بأيام اللعب فى ماضيك»^(٤٢). زد أيضاً، لجوء كوداك إلى وسيلة الـ «تنزيل الهائل» فى أسعار آلاتها كحافز إغرائى على الشراء. فمثلاً، انخفض سعر آلة التصوير للجيب من ٢٦٠ إلى ٢٠٠ قرش صاغ، وانخفض سعر آلة التصوير «جنير» ثمرة واحد من ٤٩٥ إلى ٣٦٠ قرش صاغ^(٤٣). ورفعت كوداك شعار: «الآلة الفوتوغرافية لم تُصنع ثانوية بل ضرورة». أكثر من هذا، فإنها «... رفيق عملى يُدون بإخلاص كل ما يلذ لك تدوينه فى الحياة من صور أهلك وأصدقائك ومن نزحاتك اليومية وأسفارك وألعابك الرياضية والمناظر الجميلة التى تمر كل يوم تحت نظرك» والى تقصد ذكرها إذا لم تكن معك آلة (كوداك)... . وتجدر الإشارة إلى أن كوداك قد شغلت موقعاً بؤرياً فى ميدان الأوبرا وعمارة شبرد بالقاهرة وفى شارع شريف باشا بالإسكندرية^(٤٤). وفى هذا الصدد، تخيرت كوداك الموسم الصيفى ورواج الحركة السياحية للدعاية لمنتجاتها: «... إذا أردت السفر لاتقاء حرارة الصيف المحرقة، فاقتنِ آلة تصوير ماركة كوداك». وفوق هذا، روجت لمنظار ماركة «زيس» لأنه يُساعد السائح على «رؤية الوديان وجمال الطبيعة عن قرب». ومن ثم، يسهل أخذ المشاهد التى تروق لك لتحفظها عندك تذكراً لسياحتك. اشترِ آلة التصوير كوداك ومناظر زيس لتكون سائحاً بحق»^(٤٥).

وإذا كانت كوداك قد انطلقت من فكر مؤسسى ومنظومى استوعب ثقافة الاستهلاك فى السوق المصرى، فإنها استندت على رصيد خبرة السابقين فى هذا المجال. ففى الابتداء، أرسى الإخوة عبد الله منذ أواخر ثمانينيات القرن التاسع عشر قاعدة الخصم على الصورة الجماعية. ففى حالة تصوير ثلاثة أشخاص معاً، وأراد كل منهم الحصول على صورته منفردة، تُخصم نسبة ٣٠٪ من قيمة كل دسنة. وكلما ازداد عدد الأشخاص المتصورين، كلما انخفضت القيمة المدفوعة «ولا يُخفى ما فى ذلك من التوفير على أصحاب

العائلات». علاوة على ذلك، دأب آل عبد الله المستهلك الفوتوغرافى بجاذبية الصورة «المصغرة» وفخامة الصورة «المكبدة»^(٤٦).

وإذا كان آل عبد الله قد وضعوا قواعد جذب الجمهور عن طريق الخصم والتصغير والتكبير، فقد وضع جاره فى قنطرة الدكة المصور الإيطالى سكوناميليو قاعدة الإبهار بالخلفيات. وقد استقر هذا المصور فى مصر بعد أن أثقن فن التصوير فى باريس ولندن ومارسه بنجاح فى الأستانة حتى نال «من فيض الإحسانات الشاهانية النيشان المجيدى والرتبة الثانية المتميزة». وبخلاف رصيده التقنى والدعائى، كان الجديد لدى سكوناميليو الذى أغرى به جمهور التصوير الشمسى يتمثل فى استخدام مجموعة شائقة من خلفيات الصور: «... ومن جملة مصنوعاته العجيبة تمثيل جزء غابة من احدى غابات أواسط إفريقيا فيها صورة السايح الشهير شفنفورت... بغاية الاتقان والمهارة بحيث يُخيل للناظر أنه يُشاهد الطبيعة نفسها وخلاف ذلك من الرسوم الكثيرة الغريبة الشكل العجيبة التوقيع...»^(٤٧).

علاوة على ما مضى، دأب المصور صابونجى العيون يسرق الصور الملونة يدوياً قبل ابتكار تقنية الألوان^(٤٨). وبعد ابتكار هذه التقنية، اشتهر بها جميع استديوهات ريزر ويندر فى الإسكندرية والقاهرة وانفرادهم بالريادة فى تصوير البورتريهات الملونة^(٤٩). ولجأت محلات عزيز ودوريس بالإسكندرية إلى استدعاء خبراء فى التصوير الشمسى «من أشهر عواصم أوربا»، وبهذه المناسبة أهدت ثلاث صور يدون ثمن ولا مقابل تعطى «مجاناً» لمدة عشرة أيام فقط (٥-١٥ أبريل ١٩٠٩) لكل صورة مكبدة (٣٠×٤٠ سم أو ٤٠×٥٠ سم) داخل دايير كرتون أو داخل برواز^(٥٠). وراهن محل ديار على صيحة «الصورة المكبدة» وركز عليها فى الدعاية لمنتجاته الفوتوغرافية. وفى هذا الشأن، أثنت الصحافة المصرية المعاصرة على قسم التصوير الشمسى به لاسيما «تكبير الصور الشمسية تكبيراً دقيق الصنع حتى حجم ٥٠ إلى ٦٠ سنتيمتراً منقولة عن أية رسوم كانت تمثل جماعات أو مناظر»^(٥١).

وأخيراً، ينتهى وداد شقير إلى الخطاب النفسى والشخصى فى مغازلة الجمهور المستهلك: «... إذا أردت أن تهدي صورتك تذكّراً إلى حبيب أو قريب وأن تكون الصورة مصنوعة على أحدث منوال وأجد أسلوب، فعليك بزيارة المصوراتى وداد شقير...» (٥٢).

وهكذا، حصلت كوداك ما أرساء السالفون فيما يخص وسائل الإغراء والدعاية لتقنياتها ومنتجاتها الفوتوغرافية. وإزاء اكتساح كوداك السوق المصرى، رفع المصورون المنافسون شعار «تصوروا مجاناً»، ولكن، شريطة أن تُدخنا سجاير «معدن اكسترا - معدن عال - عباس مذهب - كيف سعر ٤ قروش من فابريكة خريستو كماسيميس...». وتفسير ذلك أن الشركة الشرقية قد التهمت سوق الدخان والسجاير على نحو ما فعلت كوداك فى التصوير الشمسى وفى ذات التوقيت. ولذا، نشأت شراكة بين المتضررين من منتجى السجاير وصناع التصوير الشمسى. وبالتالي، يحق لمدخنى الأنواع آنفة الذكر، التصوير مجاناً فى استديوهات جاكوب وميليونيس وشركاه إذا كانوا من أبناء الإسكندرية، وفى استديوهات المصور إيران والشركة الوطنية المصرية للتصوير الفوتوغرافى وفروعها إذا كانوا من أبناء القاهرة، وفى استديوهات المجلو-أمريكان إذا كانوا من أبناء بورسعيد (٥٣). ويُعلن مصوراتى لندن بمصر الجديدة عن استعدادهن «... لتصوير الزائر حسب رغبته وإجابة طلبات العائلات لتصويرهم وهم فى منازلهم، وهو يُصور نهائياً على ضوء الشمس وليلاً على ضوء الكهرباء كمصورى أمريكا...» (٥٤).

على أية حال، لم يكن الطريق ممهداً أمام المصورين للتوغل بهذا الشكل فى السوق المصرى واستقطاب الجمهور «المسلم» تحديداً لاستخدام هذه «البذعة». إذ أن ثمة صدام شائك نشب بين المجتمع المسلم بمبادئه المتوارثة وبين التصوير الشمسى الوافد من «أوروبا المستعمرة». ولذا، استلزم التوفيق بين الوافد والموروث جهداً واجتهاداً، على نحو ما ستعرض له فى الفصل الثالث.

الهوامش

- (١) Perez: *Op.Cit.*, PP.159-160, 163-165, 173-174, 226.
- (٢) *Ibid*: P.195.
- (٣) *Ibid*: P.131.
- (٤) ثمة آراء تُرجع أن لو جرى أهمل التصوير الشمسي لصالح التصوير اليدوي حيث أنه كان قد تعلم في شبابه التصوير اليدوي في أتيليه بول دولاروش. علاقة على ذلك، كان من دعاة عدم تتجبر التصوير الشمسي.
- Janis, Eugénia Parry: *the Art of French Calotype, with a Critical Dictionnary of Photographers 1843-1870*, Princeton, 1983, P.204.
- (٥) Perez: *Op.Cit.*, P.174 .
- (٦) *Ibid*: P.139 - 140, 161, 216 .
- (٧) *Ibid*: P.138, 141, 197, 230 .
- (٨) Graham-Brown, Sara: *Image of Women: the Portroyal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*, New York, 1988, P.55.
- (٩) Perez: *Op.Cit.*, P.127.
- (١٠) *Ibid*: P.233.
- (١١) *Ibid*: P. 126, 148, 167.
- (١٢) *Ibid*: P. 146.
- (١٣) روبرت جبه جيان: «تطور التصوير الضوئي (الفوتوغراف) في الشرق الأوسط، كيغارات، النشرة السنوية، الكتاب السادس، حلب، ٢٠٠٢، ص ٢٦٩، ٢٧٢، ٢٧٤.
- (١٤) محمد رفعت الإمام: القضية الأرمنية في النولة العثمانية ١٨٧٨-١٩٢٢، للقاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٢-٢٥.
- (١٥) القاهرة: عدد ٢٠٤، الثلاثاء ١٤ ديسمبر ١٨٨٦، ص٢.
- (١٦) نفسه: عدد ٣٤٦، الأربعاء ٢ فبراير ١٨٨٧، ص٢؛ عند ٣٦١، الأحد ٢٠ نوفمبر ١٨٨٧، ص ٢.
- (١٧) نفسه : عدد ٣٨١، الثلاثاء ١٥ مارس ١٨٨٧، ص ٣.
- (١٨) روبرت جبه جيان : المصدر السابق، ص٢٧٤.
- (١٩) القاهرة : عدد ٣٩١، الأحد ٢٧ مارس ١٨٨٧، ص٢.
- (٢٠) نفسه : عدد ٣٩٨، الثلاثاء ٥ أبريل ١٨٨٧، ص٢.
- (٢١) نفسه : عدد ٤٤٧، الخميس ٢ يونية ١٨٨٧، ص٤.
- (٢٢) القاهرة الحرة: عدد ٦٩٢، الأربعاء ٤ أبريل ١٨٨٨، ص٢.

- (٢٣) نفسه: عدد ٧٢٠، الإثنين ٧ مايو ١٨٨٨، ص ٢؛ عدد ٧٢١، الأربعاء ٩ مايو ١٨٨٨، ص ٢.
- (٢٤) أنشئ الإمبراطور الألماني على مجموعة الصور التي التقطها آل عبد الله له وأهدتها إليه الحكومة الثمانية. ولذا، أنعم الإمبراطور عليهم بنيشان كرونن لويروس.
- نفسه، عدد ١١١٩، الخميس ١٢ ديسمبر ١٨٨٩، ص ٢-٣.
- (٢٥) المحروسة: عدد ٢١١٥، الثلاثاء ٣ ديسمبر ١٨٩٥، ص ٣؛
المشير: عدد ٩٥، السبت ٨ أغسطس ١٨٩٦، ص ٨١٠.
- (٢٦) الهلال: السنة الأولى، الجزء الرابع، أول ديسمبر ١٨٩٢، ص ١٣٢.
- (٢٧) محمد رفعت الإمام: القضية الأرمنية : مصدر سابق ، ص ٢٥-٣٠.
- (٢٨) المشير: عدد ٩٦، السبت ١٥ أغسطس ١٨٩٦، ص ٨٢٠.
- (٢٩) المقطم: ٣ ديسمبر ١٨٩٦، ص ٤.
- (٣٠) العصر الجديد: عدد ٤٧، الأحد ٢ يولية ١٩٠٥، ص ٧.
- (٣١) *Perez: Op.Cit., P.76;*
Graham-Brown: Op.Cit., P.55.
- (٣٢) المعرض: عدد ٧٤، الجمعة ١٢ أبريل ١٩٠٧، ص ٤.
- (٣٣) الاستقامة: عدد ١٢٤، ١٧ يناير ١٩٠٩، ص ٤؛
الدليل المصري عن القطرين المصري والسوداني، الشركة الشرقية لنشر الإعلانات بالقاهرة، القاهرة، ١٩٢٠، ص ٦٠٠، ٢٢٠-١٠.
- (٣٤) القاهرة الحرة: عدد ١١١٩، الخميس ١٢ ديسمبر ١٨٨٩، ص ٢.
- (٣٥) مصر الفتاة: عدد ٢٨٥، السبت ١ يناير ١٩١٠، ص ٢.
- (٣٦) *Perez: Op.Cit., P.233.*
- (٣٧) *Osman, Colin: Egypt Caught in Time, London, 1997, P.5.*
- (٣٨) النيل المصري: عدد ١٤، السبت ١٦ أبريل ١٩٢١، ص ١٢.
- (٣٩) المقطم: ٣ ديسمبر ١٨٩٦، ص ٤.
- (٤٠) القاهرة: عدد ٩٤٩، الإثنين ١٨ فبراير ١٨٨٩، ص ٢.
- (٤١) مجلة الروايات المصورة : عدد ٣٥، ٢٢ يناير ١٩٢٢، ص ١١٣٣.
- (٤٢) النيل: عدد ٦٣، السبت ٢٥ مارس ١٩٢٢، ص ١٨٥.
- (٤٣) مجلة الروايات المصورة : عدد ١٩، الأحد ١ أكتوبر ١٩٢٢، ص ٥٨٤ .
- (٤٤) المقسمار: الجمعة ٨ ديسمبر ١٩٢٢، ص ١١٩؛
الساعة: عدد ٧١، الأحد ٤ مارس ١٩٢٣، ص ٤.

- (٤٥) عاصمة الشرق: عدد٩، الثلاثاء ١٤ يولية ١٩٢٥، ص٤.
- (٤٦) كانت أسعار عبد الله إخوان كالاتي: جنيه مصرى واحد لستة الصور الصغيرة وجنيهان لستة الصور الكبيرة.
- القاهرة: عدد ٦٨٩، الأحد ١ أبريل ١٨٨٨، ص٤؛ عدد ٩٣٧، الإثنين ٤ فبراير ١٨٨٩، ص٢.
- (٤٧) نفسه: عدد ٩٣٣، الأربعاء ٣٠ يناير ١٨٨٩، ص٢.
- (٤٨) العصر الجديد: عدد ٤٧، الأحد ٢ يولية ١٩٠٥، ص٧.
- (٤٩) أنيس الجليس: السنة الحادية عشر، الجزء الأول والثاني، ٢٩ فبراير ١٩٠٨، ص٦٠.
- (٥٠) وادى النيل: عدد ٢٨٧، الإثنين ٥ أبريل ١٩٠٩، ص٢.
- (٥١) الاتحاد المصرى : عدد ٢٩٢٧، الأحد ٥ ديسمبر ١٩٠٩، ص ٢ .
- (٥٢) الأفكار: عدد ٢٣٥٢، الأحد ١١ نوفمبر ١٩١٧، ص٢؛ الثلاثاء ١٦ أبريل ١٩١٨، ص٢.
- (٥٣) الشباب: عدد ١٢٧، الأحد ١ يولية ١٩٢٣، ص٤.
- (٥٤) أبو الهول: عدد ١٦٤، الثلاثاء ٢٥ ديسمبر ١٩٢٣، ص٢.

الفصل الثالث

المنافع والمضار

الفصل الثالث

المنافع والمضار

كانت عبارة «هذا من عمل الشيطان» أسرع رد فعل تلقائي على أول صورة التقطتها آلة تصوير داجير في منطقة الشرق الأدنى لمحمد على باشا يوم ٧ نوفمبر ١٨٣٩^(١). ورغم جهل الباشا بمنطق هذه التقنية وانبهاره برؤية صورته، فإن العبارة آتفة الذكر تُكرّس المفاهيم والمعتقدات الدينية المتوارثة بخصوص تحريم الصور والتماثيل في المجتمع الإسلامي. وتجدر الإشارة إلى أن الرعيل الأول من المصوّرين قد اصطدم بهذه القيم ولاقى معاناة شديدة في التقاط الصور ذات الطبيعة الدينية والنسائية بالأخص. فمثلاً، تعرض المصوّر الألماني ويلهلم هامر شמידت عام ١٨٦٥ إلى مضايقات كثيرة بلغت حد الجرح من أهالي القاهرة عندما كان يُحاول تصوير قافلة الحج المصري على أطراف الصحراء في طريقها إلى مكة^(٢).

وبذا، دخل التصوير الشمسي منذ اختراعه ومعرفة الشرق به في صدام مع تأويل موقف الإسلام من التصوير وما على شاكلته. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما هي الأفكار التي كانت تُهيمن على العقل الجمعي الإسلامي زمن اختراع التصوير الشمسي وولوجه إلى الديار الإسلامية؟

الميراث الديني

في الابتداء، لم يرد نص صريح في القرآن الكريم يُحرّم التصوير أو استعمال الصور^(٣). بيد أن السنة النبوية الشريفة وحسبما أورد محمد رشيد رضا في فتاواه بمجلة «المنار» عن: «حكم التصوير وصنع الصور والتماثيل واتخاذها» قد تركت في هذه القضية بعض الأحاديث التي تتمحور حول القضايا الآتية^(٤):

١ - تعذيب المصوّرين يوم القيامة وتوصيفهم بـ «الظلم الشديد» لأنهم ضاهوا خلق

الله وتكليفهم بـ «إحياء» ما صنعوا تعجيزاً لهم.

٢ - لعنة المصوّرين.

- ٣ - إنكار تعليق الستائر ذات الصور والتمائيل وإزالتها إما لأن المسلمين لم يؤمروا بكسوة الحجر والطين أو لأنها تشغل المصلى فى صلاته أو لأن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه صورة أو كلب.
- ٤ - إباحة استخدام الأقمشة المزركشة بالصور فى عمل الوسائد والمستلزمات المنزلية.
- ٥ - إباحة تصوير الحيوانات بعد إجراء تعديل عليها كقطع رأسها حتى يصير أشبه بالشجر.
- ٦ - هدم التصاليب وإزالتها.

وإزاء هذا الميراث النبوى وما ارتبط به من أثر الصحابة والتابعين ، اختلفت المدارس الفقهية الإسلامية بصدد المسألة قيد النقاش. فثمة من أثنى بالتحريم والمنع مطلقاً، وثمة من أثنى بتحريم ما أشبه الحيوان فقط على الإطلاق سواء كانت صوراً مجسمة ذوات ظل أو غير مجسمة مما لا ظل له، وهناك من أثنى بتحريم الأول دون الثانى وأجمعوا بجواز تصوير غير الحيوان مطلقاً^(٥).

تلك، كانت الخطوط العريضة للمقاهيم الدينية السائدة لدى المسلمين عندما هبط عليهم التصوير الشمسى. ويُلاحظ فى هذا المنحى أنها لم تُحرّم التصوير قطعياً ولم تُبحه كلية. كما يُلاحظ عدم اتفاق الفقهاء والعلماء على رأى «جامع مانع» فى هذه القضية الخلافية الشائكة مما أدى إلى ارتباك الرأى العام المسلم بصدد التصوير الشمسى. وفى هذه الإشكالية تمحيداً، أرسل مسلمو سيلان عام ١٨٩٣ يستفتون الشيخ الإنبايى - شيخ الجامع الأزهر - بخصوص التصوير الشمسى من حيث «التحريم والكراهة وإمكان الإباحة وما يتفرع عن ذلك». ويرجع هذا إلى أنهم «افترقوا فرقتين بين مائل إلى الاستعمال وبين جانح إلى نقيضه حتى خيف الشقاق» خصوصاً وأن السيلانيين من الأمم «التي لم تغلب عليها عادات التفرنج ولم يسهل عندها أمر الدين والشعائر الإسلامية». بيد أن الشيخ الأزهرى لم يرد على الاستفتاء السيلانى حتى مرّ أكثر من سبعة أشهر مما جعل «... الفتنة والشحناء تزداد يوماً فيوم...»^(٦).

وعطفاً على هذا الاستفتاء ، ناشد تركى يُسمى يحيى ثلوزاده «أهل الرأى» على صفحات جريدة «الفلاح» بمدى تحريم وتحليل التصوير الفوتوغرافى . وقد جاء فى رسالته

ما يلي : «لما كان فن التصوير قد استوى على سدة البر ، فجنح الناس إليه على اختلاف الطبقات حتى تكاد لا تدخل بيتاً إلا وترى فيه رسوماً أكثرها معلق عليه أبيات من الشعر حسنة الوصف رقيقة المعاني ، رأيتُ أن أجمع ما أتوقف إليه من هذه الأبيات إضافة لمحيي الأدب . إنما التوقف في حكم صلاحية التصوير (الفوتوغرافي) يُبطلني عن العمل : فهل هو حرام أم حلال ؟ وهل هو المعنى فيما ورد في الحديث (أحبوا ما خلقتم) ؟ أم الظاهر لي فهو أن هذا التصوير ليس بحرام لأنه عبارة عن أخذ الواقف أمام آلة التصوير ؟ والواقع أن الإنسان ما صور إلا نفسه ، والآلة التي تأخذ كل ما يكون أمامها سواء كان من الأشياء أم من الأشخاص . التمس من أهل الفضل إفسادتي وإيقافني على الحقيقة»^(٧) . بيد أننا لم نعثر على أية ردود على السائل التركي .

وهكذا يعكس تجاهل الشيخ الإنسابى للاستفتاء السيلاني ، وكذا التماس التركي ، حساسية علماء المؤسسة الدينية المحورية في مصر والعالم الإسلامي شطر التصوير الشمسي على خلفية الميراث النبوي والاجتهاد الفقهي . وإزاء هذا الموقف، انتقدهم محمد رشيد رضا عام ١٩١٨ في باب «فتاوى المنار» بقوله : «... ولكنهم لا يزالون يُشددون في صناعة التصوير نفسها على كثرة منافعها وشدة الحاجة إليها...» . ومن المفارقات، أن العلماء الذين يُحرّمون التصوير، أو يكادوا، هم أنفسهم «... يسمحون للمصوّرين بتصويرهم حتى أكابر شيوخ الأزهر وقضاة الشرع والمفتين...»^(٨) . وقبل هذا الرأي بأكثر من عشر سنوات، نشرت جريدة «المعرض» ملحّة صغيرة، ولكنها ذات دلالات عميقة، تعكس نقد صاحب المنار : «أراد أحد علماء الأزهر أن يَصوّر نفسه، فسأله المصوّراني على أي وضع ترغب أن أصورك. فأجاب: أريد أن تُصورني ماسكاً بيدي كتاباً أقرأ بصوت مرتفع»^(٩).

على أية حال، بعد أكثر من عقد على الاستفتاء السيلاني، أرسل عبد الكريم أفندي المصطفوي الخطيب والمدرس في روسيا إلى «فتاوى المنار» يستفتي عن مدى «شرعية» الصور التي تطلبها الحكومة الروسية منهم لإثبات شخصيتهم عند أداء الامتحان وموقعها من الأحاديث الواردة في النهي عن ذلك^(١٠) . ومن مكة المكرمة، أرسل طويلب العلم الشريف بالحجاز أحمد عصام - وهو من مسلمي جلاوة- إلى «فتاوى المنار» يستفتي «... فيما عمت به البلوى في هذه الأزمنة من اتخاذ الصور المأخوذة من آلة الفوتوغراف

المعروف هل يجرى فيه هذا الخلاف لكونها من جملة المرقوم أم تجوز مطلقاً بلا خلاف لكونها من قبيل الصورة التي تُرى في المرأة، وتوصلوا إلى حبسها حتى كأنها هي كما تقضى به المشاهدة...». وقد أورد السائل فتوى الشيخ أحمد خطيب بن عبد المطلب - الجاوي منشأً والشافعي مذهباً - المقيم في البلد الحرام «... بالجواز مطلقاً وعللها بأنها من قبيل الصورة التي تُرى في المرأة وتوصلوا إلى حبسها... فحيتل ما حكم الصاور والمصور: هل كل منهما يائمه أم لا؟»^(١١). ومن القاهرة، بعث على عبد اللطيف إلى مجلة «الهداية» وصاحبها الشيخ عبد العزيز جاورش يستفتيه «القول الفصل في مسألة التصوير» وتفسير معنى الحديث الشريف «أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يضاهون خلق الله»^(١٢).

عند هذا الحد، باتت العلاقة بين التصوير الشمسي والدين معضلة تُورق جمهور هذه الحرفة من زاوية شرعية، وتقلق مضاجع القائلين عليها من زاوية اقتصادية. علاوة على هذا، اقتضت الاحتياجات الملحة للتصوير الشمسي من المؤسسة الدينية والعلماء أن يجتهدوا في سبيل شرعيتها.

لا ريب أن عملية إسباغ الشرعية على التصوير الشمسي وتحريك الصورة النمطية المتوارثة عن الصور والتمائيل منذ ظهور الإسلام قد مرت بمراحل متعددة واستلزمت وقتاً وجهداً كبيرين. وبإحدى ذى بدء، اتفقت جميع الآراء على أن سبب «النهى عن التصوير» ينحصر في عدم عبادة الصورة بما يتنافى مع وحدانية الله عز وجل. إذ أن المسلمين الأوائل «... كانوا قريبي عهد بالوثنية وكانت الكعبة في الجاهلية مزينة بالصور المتقدمة ومنها صور بعض الأنبياء...». ولذا، أراد الشارع أن يُنسيهم تلك العبادة الوثنية التي ألفوها قروناً طوال وتغلغل في نفوسهم فنهأهم عن التصوير وتعظيم الصور. ولكن من منظور منطقي، لا يُعقل - في زمن اختراع التصوير الشمسي بعد مرور أكثر من ١٢ قرناً على ظهور الإسلام - أن «... يخطر ببال مسلم الآن أن يعبد صورة أو تمثالاً...». ومن ثم، فإن اتخاذ الصور وحملها بقصد إثبات شخصية أصحابها «لا ضرر فيه» نظراً لانتفاء «علة النهى عن التصوير». وبهذا، وُضع أساس تحريك الموقف إزاء التصوير الشمسي على قاعدتي «انتفاء العلة» و«عدم الضرر»^(١٣).

وفي منظور ثان، شرعن البعض التصوير الشمسي بأنه وسيلة من وسائل معرفة القدرة الإلهية. إذ أن الله قد «أمرنا» بالتفكير والتدبر ملياً في خلق السموات والأرض وتكوين الخلق للوقوف على مدى قدرته. وهنا، يُعد التصوير الشمسي من أقوى الدلائل على «عجز الإنسان أمام قدرة الخالق»^(١٤). وفي هذا الصدد، إذا كانت علة تحريم التصوير واتخاذ الصور هي «محاكاة خلق الله تعالى»، فإن ذلك يقتضى تحريم تصوير الأشجار، وهو ما لم يحدث. وبالتالي، يُعد هذا الاستثناء دليلاً على عدم تحريم التصوير «مطلقاً». وعندئذ، يكون التصوير الشمسي دليلاً إضافياً على قدرة الخالق لأنها تظهر «... للناس شيئاً من النظام والسنن في خلق الله»، ومن ثم، لا تُعتبر تقليداً لخلقهِ^(١٥). وفي هذا الشأن، ذكرت مجلة الهداية ما يلي: «... ومن الصور ما تُعرف به أسرار حكم الله تعالى في خليقته كما في صور الحيوانات وأجزائها التي تحتويها كتب التاريخ الطبيعي والتشريح...»^(١٦).

وعلى صعيد ثالث، يُمكن أن يُوظف التصوير الشمسي في «حفظ حقوق شرعية كما هو الشأن في صور القرقي والاموات للمجهولين التي تعرضها الحكومة على الملأ حتى يعرفهم ذويهم فتقوم هناك أحكام الموارث وأحكام الزوجية وحلول الديون المعجلة ونحو ذلك»^(١٧). وحسب محمد رشيد رضا في فتاواه بالمنازل، يترتب على الجهل بصور أجناس بعض الحيوان جهل ما يتعلق بها من الأحكام الشرعية كأحكام ما يحل أكله منها وما لا يحل وأحكام جزاء الصيد على المحرم وغير ذلك^(١٨). وفي هذا الشأن، أفتى الإمام محمد عبده بما يلي: «وبالجملة، إنه يغلب على ظني أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تُحرّم وسيلة من أفضل وسائل العلم، بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين، لا من وجهة العقيدة ولا من وجهة العمل»^(١٩).

وقد يكون التصوير الشمسي أداة لتوثيق المقدوة الحسنة وما يتداعى عنها: «... ومنها تصوير الرجال ذوي الأعمال النافعة مكافأة لهم وحثاً لغيرهم للجري على آثارهم في منفعة البلاد والعباد...»^(٢٠). وفي هذا الصدد، ذكر الإمام محمد عبده أن الفوتوغرافيا قد «حفظت من أحوال الأشخاص في الشئون المختلفة، ومن أحوال الجماعات في المواقع

المتنوعة ما تستحق به أن تُسمى ديوان الهياث والأحوال البشرية ، يصوّرون الإنسان أو الحيوان في حال الفرح والرضا ، والطمأنينة والتسليم ، وهذه المعاني المدرجة في هذه الألفاظ متقاربة لا يسهل عليك تمييز بعضها من بعض ، ولكنك تنظر في رسوم مختلفة فتجد الفرق ظاهراً ياهراً...» (٢١) .

وهكذا، انتهت محاولات التوفيق بين اختراع التصوير الشمسي والقيم الدينية المتوارثة إلى أن الإسلام دين ينظر دوماً إلى النتائج، فإذا كان «مضره ضرراً عاماً أو خاصاً» يُحرم تحريماً عاماً أو خاصاً. وبالتالي، فالتصوير «لا يصح عقلاً أن يحمل تحريمه على الإطلاق أو يباحته على الإطلاق. فله منافع ومضار» (٢٢).

واستناداً إلى أن الإسلام دين حكمة ورفع عن آله الحرج والعُسْر، وانطلاقاً من قاعدة «المنافع والمضار»، وتأسيساً على القواعد الشرعية بأن المحرم لذاته يُباح عند الضرورة وأن المحرم لسد الذريعة يُباح للمصلحة الراجحة عملاً بقاعدة ارتكاب أخف الضررين وبأن للوسائل أحكام الغايات والمقاصد: «فإذا كانت الصور تتوقف عليها بعض أحكام شرعية أو معالجة طبيعية أو كشف مسائل علمية كان اتخاذها ولاشك من المرغوب فيه شرعاً، وإن كانت لجرد الزينة أو اللهو المباح كان اتخاذها مباحاً، وأما إذا كانت تُتخذ للتعظيم والعبادة والتبرك ونحو ذلك فهي حرام قطعاً معذبٌ صانعها ومعذبٌ متخذها. وإذا كان من الصور ما يتوقف عليه بعض الأحكام الشرعية ويتضح به كثير من المسائل العلمية والتدبيرات النظامية المدنية كان تعلم التصوير فرضاً كفائياً» (٢٣).

وقد حذر أنصار التصوير الشمسي من توظيفه فيما يتعارض مع المبادئ الدينية خصوصاً «رسوم الأنبياء وتمثيل الحضرة الإلهية والملائكة إلخ». وحذروا من استخدامه سياسياً في «إيقاظ الفتنة»، وفي تصوير «المنكرات» مثلما يقع بين الرجل والمرأة عما «يُخل بالآداب وتمزيق ديباجتها». بيد أن التحذير الأشد كان بخصوص «تصوير النساء المسلمات المقرر لهن الحجاب شرعاً» (٢٤). كما انتقد أنصار التصوير الشمسي بعض المسلمين بسبب تقليد «الفرننج» في اتخاذ الصور للزينة والتقليد فقط دون الاستفادة منه في العلوم والأعمال النافعة. إذ أن التصوير «ركن من أركان الحضارة ترتقي به العلوم والفنون والصناعات والسياسة والإدارة، فلا يمكن لامة تتركه أن تُجارى الامة التي تستعمله» (٢٥).

بصمات حية

وفي الواقع ، منذ اختراع التصوير الشمسي في أواخر ثلاثينيات القرن التاسع عشر، أخذ رعاة هذا الاختراع يتساءلون عن جدواه وكيفية توظيفه أو استثماره. وفي هذا الشأن، نبأت العلوم بضرورها المتباعدة قمة المجالات التي أفادها التصوير الشمسي. ففي ميدان الطب، قدم التصوير الشمسي خدمات جليلة لهذا العلم. فمثلاً، استخدمه الأطباء في «إبراز الأشياء التي لم ترها الأبصار»، كما استعمله البعض الآخر للاكتشاف عن الأمراض الجلدية. ولتأكيد هذه المنفعة، تناقلت الصحافة المصرية رواية خلاصتها: «ذهبت امرأة في باريس إلى مصوّر شمسي لترسم صورتها، وبينما كان المصوّر يغسل الزجاجات التي رُسمت عليها الصورة نظر في وجه الرسم حبات صغيرة فتعجب ثم رجع ونظر في وجه المرأة فلم يجد شيئاً. فحكم على نفسه بالقصور ثم طلب من المرأة أن يأخذ رسمها مرة ثانية فرأى أيضاً تلك الحبات في وجهها فاحتار في أمره ولم يُكاشف المرأة بشئ. وبعد مضي عشرين يوماً أنت المرأة لأخذ رسمها فنظر في وجهها فرأى علامة الحبات ظاهرة وحيث أدرك حقيقة الأمر وهي أن المرأة المسكينة كانت مصابة بمرض الجلدي وقد زال عنها». وبذا، أظهر التصوير الشمسي ما لم تستطع العين المجردة إدراكه^(٣٦).

كما يُستخدم التصوير الشمسي كوسيلة تعليمية في المجالات الطبية. إذ ترتب على تطور التكنولوجيا الفوتوغرافية إمكانية التقاط «...العضو المراد بمثل لمح البصر فلا يشغلون بتصويره أكثر من جزء من ستين في الثانية». وبهذه الآلية، تمكن الأطباء من تصوير القلب في أشكال مختلفة متتابعة مما سيعين الطلاب «أن يدرسوا كل دائرة أعمال القلب متى شاءوا...». وبعد نجاح اختبار تجربة التصوير الشمسي في دراسة القلب، انتقل الأطباء إلى اختبارها على «كل حركات الأسماء»^(٣٧). ولا يقتصر استخدام التصوير الشمسي على النواحي التعليمية فقط، بل وظفه الأطباء كوسيلة توضيحية للتأثير على أن يلتزم المريض بالتعليمات عندما يرى بصرياً الفارق بين صورة الإنسان الصحيح والآخر العليل : «... وهكذا يتقبل به من واحدة إلى أخرى تاركاً لعقل العليل الحكم في المقارنة ما بين الصورتين من صحة واعتلال وضعف وإبلال حتى يكون حكمه عن روية وأوقع في النفس من ألف عظة وعظة...»^(٣٨).

وجدير بالتسجيل أن «أشعة رونتجن» و «عنصر الراديوم» يُشكلان درة التاج في علاقة التصوير الشمسي بالطب. إذ أن كلا الاكتشافين يُعزى إلى الآلة الفوتوغرافية. فموجب الأشعة، تُصور العظام والمواد الصلبة «وهي كاسية باللحم»، ولذا، صارت العمليات الجراحية لاستخراج الرصاص وجبر العظام «أسهل وأسلم عاقبة» مما كانت عليه من قبل «لأن الجراح لم يعد في حاجة إلى نبش اللحم بمسباريه لبحث عن الجسم الغريب». وبفضل الراديوم، تصححت وتنقحت الآراء «في جملة نظريات علمية... قد تكون سبباً في إحداث انقلاب عظيم في المستقبل»^(٢٩).

وخلاصة القول، يختزل محمد رشيد رضا في فتواه بالمنار عن «حكم التصوير وصنع الصور والتماثيل واتخاذها» جدوى التصوير الشمسي في الطب وفروعه وما يتصل به من علوم: «... ويتوقف إيضاح الحقائق فيها تأليفاً وتعليماً على الصور التي تظهر بها جميع الأعضاء الظاهرة والباطنة صحيحة ومريضة، فاتقان هذه العلوم يتوقف عليها»^(٣٠).

وبجانب الطب، توثقت العلاقة بشدة بين التصوير الشمسي والفلك وتمخضت عن نقلة نوعية في هذا العلم واتساع آفاق مفردات معجمه. إذ بفضل اكتشاف الفلكيون «... ما لم يُمكنهم رؤيته من الأجرام السماوية بالمراقب المشهورة... ولأن المادة المغشى بها اللوح أشد إحساساً من شبكية العين ظهرت عليها صور لم تستطع العين البشرية إدراكها دون ذلك». وإثر هذا، توالى الاكتشافات في القمر والمشتري وزحل والمريخ مما أحدث انقلاباً في منهجية العلوم الفلكية وفي نوعية المعلومات الفلكية، وبذا، اتخذ علم الفلك «سيراً جديداً». إذ أن التراكم المعرفي في هذا الحقل بدأ بالرصيد الناجم عن رؤية العين المجردة، واتسعت دائرته بفضل اكتشاف المراقب (المنظير). ثم اتحد الثالوث العين والتصوير الشمسي والمراقب ليقروا «في صفحات الكون ما خفى من أسرارهِ على كل أهل العصور الخالية... وهل في العلم أغرب من أن يُرينا ما لم نستطع رؤيته بأعظم المراقب»^(٣١).

وفي هذا الموضوع، نشرت مجلة «البيان» القاهرية في أواخر القرن التاسع عشر تحقيقاً مصوراً عن «عجائب التصوير الشمسي» وركزت فيه على علاقة التصوير بالفلك لاسيما تصوير الأجرام والأشباح المتحركة والآلات الخاصة بذلك على علاوة على رصد درجات السرعة. وقد لخصت المجلة في ديباجة التحقيق طبيعة العلاقة بين التصوير الشمسي والفلك بالآتي: «قد بلغت صناعة التصوير الشمسي... مبلغاً من الدقة لم يكن يخطر في وهم إنسان أن يتوصل إلى مثله فإنهم قد بلغوا في تقوية حسن صفائحه إلى حد فاق البصر بمسافات حتى أصبحت على الحقيقة عيناً لعين الإنسان تبصر بها ما غاب عنها دقة أو سرعة فتوصل بها علماء الهيئة إلى تصوير كثير من الأجرام لم يكن يدرك ولا بأقوى المعظمت ما بين مذنبات وسدم وسيارات من الكواكب الصغرى السابحة بين فلكي المريخ والمشتري وتوصل غيرهم إلى تصوير الأشباح في أثناء حركاتها بحيث بلغت من السرعة أن نتناول رسم الشبح في $\frac{1}{100}$ و $\frac{1}{1000}$ و $\frac{1}{25000}$ من الثانية»^(٣٢).

ولم يقف دور التصوير الشمسي عند حد الأجرام السماوية فقط، بل تعداه إلى ما فوق البر والبحر وما تحتهما. وتعلق «المقتطف» على نجاح تصوير أعماق البحر بقولها: «... فينير أعمال البحر ويصورها صوراً فوتوغرافية واضحة يرى فيها علماء الحياة من التدقيق في وصف أعماق البحر ما لا يروونه في وصف أدق المشاهدين لها»^(٣٣). وتجدر الإشارة إلى أن تصوير ما في «تحت الماء وفي قعر البحر» يساعد على رسم طرق الصيد، كما أن تصوير ما في بطن الأرض يساعد على استكشاف المناجم العميقة ومعرفة دهاليزها^(٣٤). وفي أواخر عام ١٩٢٠، نشرت مجلة «الرشيده» خبراً عن اختراع آلة تسع المصور ومعه آلة التصوير لأخذ صور متتحة تحت عمق ١٠٠ أو ٢٠٠ قدم أثناء الغطس. وتعليقاً على تداعيات هذا الاختراع، ذكرت المجلة أنه «... سيكتشف أشياء عجيبة جداً مما سيكون لها شأن عظيم في التطور العلمي في القرن القادم وسيعلم الإنسان أن بالبحار عجائب لا تقل أهمية من حيث دراستها عن أي شيء على وجه الأرض»^(٣٥).

وهكذا ، قامت الفوتوغرافيا بدور محوري بين تقيضين : التصوير الميكروسكوبى الذى رصد صوراً مكبرة لأصغر الكائنات ، والتصوير الفلكى الذى سَجل صوراً صغيرة لأبعد الأجرام السماوية وأكبرها .

وبخلاف مزايا التصوير الشمسى فى البر والبحر والجو، احتل مكاناً مهماً فى النطاق الأمنى. إذ أصبح احدى وسائل حفظ الأمن وتحقيق سلامة المجتمع. وتجدر الإشارة إلى أن الحكومة المصرية قد أدركت فى وقت مبكر الجدوى الأمنية للتصوير الشمسى وقامت بنشر صور المجرمين بين الناس ورجال الضبط حتى «يتعذر عليهم الفرار». والأهم، تصوير البصمات التشريحية للمجرمين ؛ «تصوير اليد وتكبير خطوطها». إذ أن هذه التقنية تُعد «أضبط أنواع العلم بصورة المجرم». والمعروف أن لكل إنسان «خطوطاً ودوائر خاصة يديه وأصابعه لا يُمكن له تغييرها» على عكس الوجه والسحنة والملامح فيُمكن تغييرها من يوم إلى يوم . وبهذه الطريقة، لجأ مجرمون كثيرون من نيل العقاب^(٣٦).

وتجدر الإشارة إلى أن إدارة البوليس كانت تعتمد فى هذا الصدد على التصوير اليدوى أو الزيتى لرسم ملامح المشتبه فيه. بيد أن هذا الأسلوب قد اعتوره «وجود بعض الفروقات الطفيفة التى قد تكون صدرت من ريشة المصور سهواً أو عن طيب خاطر، فيضيق بذلك بعض النسب ما بين الرسم وشكله الحقيقى». وهنا - تحديداً - تكمن أهمية الصور الفوتوغرافية؛ إذ أنها «شبح الحقيقة بعينها»^(٣٧).

وانطلاقاً مما سبق، عازمت إدارة البوليس بنظارة الداخلية المصرية منذ أوائل عام ١٨٨٧ على أن «تأخذ صورة أرباب الجنايات والجرائم بالفوتوغرافيا» حيث كانت السجون المصرية تضم آنذاك حوالى خمسة آلاف مسجون^(٣٨). وقد شملت هذه العملية «أرباب الجنايات المحكوم عليهم بالحبس والليمان والإعدام من قومسيونات الجنايات والمحاكم الأهلية وغيرهم بأحكام انتهائية من ابتداء سنة واحدة فصاعداً...». وكان الغرض منها «... تسهيلاً للبحث عن من يتمكن من الفرار من المسجونين ومعرفة سوابق من يقع منهم فى جريمة ثانية

وتأييداً لإعدام المحكوم عليهم بالقتل^{٤٩}. ولم يقتصر الأمر على المساجين فقط، ولكنه امتد ليشمل المساجين وشبكي الإنراج عنهم علاوة على «الأشخاص الأوروبيين الجارى نفيهم من الديار المصرية... لمراقبة عدم عودتهم للديار...»^(٣٩).

بدأت المرحلة الأولى من عملية تصوير «أرباب الجرائم والجنايات» فى سجون الوجه البحرى بالمتصورة وبنها والإسكندرية وبعض مسجونى ليمان طره بالقاهرة. وتواصلت المرحلة الثانية فى سجون الوجه القبلى ببنى سويف وأسيوط وسوهاج وقنا وإسنا. واستقرت المرحلة الثالثة، والأخيرة، فى القاهرة لإتمام تصوير مساجين ليمان طره^(٤٠).

وبذا، دخل التصوير الشمسى منظومة الأمن المصرى وصار أحد أهم أدواته فى «الضبط والربط». وأصبح تقليداً أن تُرسل، مثلاً، حكمدارية محافظة مصر لأقسام البوليس «مجموعة شاملة» من صور المجرمين الذين «... سبق أن حُكم عليهم بالسجن ووضعا تحت الرقابة لحوادث السرقات والنشل ودخول المنازل بقصد ارتكاب جريمة السرقة وكسر الخزائن الحديدية...» بهدف حفظها للرجوع إليها عندما يضبط البوليس «أشخاصاً متهمين بالتهمة المذكورة وللمقارنة بينهم وبين صورهم بدلاً من إرسالهم للحكمدارية لهذا الغرض»^(٤١). ومن منظور أمنى أيضاً، تُطارد إدارة الأمن العام باعة الصور المخلة بالأداب ومنها «... بعض صور فوتوغرافية لنسوة عاريات بأشكال قبيحة المنظر...»^(٤٢).

إضافة إلى ما سلف، استُخدم التصوير الشمسى منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر فى كشف المشتبه فيهم والمحتالين والنصابين والمزورين بوضع «آلة فوتوغرافية» فى كبرى المؤسسات والمحلات والبوك^(٤٣). وتجدر الإشارة إلى أن الصور الفوتوغرافية تُعد من الأدلة القاطعة أو المرشدة على الجناة. على سبيل المثال، وقعت جريمة اغتصاب شنيعة فى النيا يوم الثلاثاء ٨ أغسطس ١٩٠٥ لسيده شامية تُسمى ياسمين زوجة يوسف الطباخ الشامى. وبعد اغتصابها، قتلها الجناة وألقوا بجثتها فى التربة الدمارسبه بجهة الزمرة. وقد أثبت الطب الشرعى أنها ماتت «جناياً بالخنق وكتم النفس فى آن واحد ووجد بها ثلاثة أضلاع مكسورة. واتضح أنها قبل موتها فعل الجناة فيها الفاحشة من جهتها فى آن واحد...»^(٤٤). وإثر

البحث الدؤوب من معاون البوليس إبراهيم أفندى رفعت فى ملابس القضية، اكتشف وجود صورة فوتوغرافية ضمن خلعياتها كشفت عن شخصية أحد الجناة: إنه جريس أفندى الوكيل التجارى لمحمد بك راغب^(٤٤).

وثمة أصوات طالبت باستخدام «الفوتوغرافيا الجنائية» فى ترويع الجمهور بغية إبطال الجريمة قبل وقوعها على نحو ما هو معمول به فى أوربا. وفى هذا الصدد، تذكر جريدة «السلام» السكندرية فى أواخر القرن التاسع عشر أن الأوربيين لا يكتفوا بنشر أخبار الجرائم فقط، ولكنهم «...يُملئونها فى الوهم ويصورونها على حسب تمثيلهم فتروّع القراء جداً حتى لقد رأيناهم بالأمس صُوروا فى إحدى جرائدهم امرأة فى وسط باريز يسلبها جماعة من اللصوص وقد تزويوا بأزياء الشرطة فعدوا ذلك من أفظع العدوان...». وتهدف الحكومات الأوربية من وراء نشر الجريمة المصورة أن «...يُرهبون به القراء حتى يخافوه ويحذروا جداً من مباشرته...». وتسخر الجريدة من الحكومة والصحافة المصرية لعدم لجوئها إلى هذه الوسيلة الإيحائية فى منع الجريمة بقولها: «... ونحن قد عودتنا حكومتنا وجرائدنا أن نكون شجعاناً لا نرهب صورة دماء ولا السماع بقتيل»^(٤٥).

وهكذا، إذا كان التصوير الشمسى مهماً على مستوى الأمن الداخلى، فإنه قد أصبح أكثر أهمية على مستوى الأمن الخارجى، وتحديدأ، فى ميادين القتال. فمنذ حرب القرم، أصبح التصوير أحد أهم الأسلحة التى تُستخدم فى ساحات الحروب. ومن ثم، فإن أخذ «رسوم القنابل ورصاص البنادق صار ممكناً... فى حال خروج الرصاصة أو الطلق من فم المدفع أو البندقية...»^(٤٦).

وتُردد الصحافة المصرية رواية تعكس أهمية التصوير الشمسى حرياً خلاصتها أن: «... أهل باريس فى أيام الحصار الهائل ١٨٧٠-١٨٧١ حين أحاطت الجنود الألمانية بهذه المدينة ومنعت عنها كل مخابرة واتصال بسائر مدن فرنسا وقراها ولم ير الباريسيون واسطة لنقل رسائلهم ومخابراتهم أفضل من إرسالها مع حمام الزاجل ولكن كثرة الرسائل وقلة

عدد طير الحمام اضطرتهم إلى تصغير حجم الرسائل ما أمكن بواسطة الفوتوغراف، فكانوا يجمعون الكتب والخطابات والرسائل ويضعونها مصغرة بالتصوير الشمسي على ورقة صغيرة تحملها الحمامة حتى إذا وصلت بها إلى المكان المقصود أخذ القوم من هذه الورقة وكل ما فيها كأنها ما صغرت ولا كبرت»^(٤٧).

بيد أن «التصوير الجوي» يُعد أبرز خدمات التصوير الشمسي عسكرياً. إذ أن تصوير طرق العدو ومكامنه بهذه التقنية يُعتبر من أنفع الأمور لقواد الجيوش في الهجوم وفي الدفاع. ورغم تواضع مستوى هذه الآلية فنياً خلال تسعينيات القرن التاسع عشر، فقد انبثقت أصوات في الصحافة المصرية آنذاك تُراهن على الأهمية الكبرى لـ «القباب الطائرة» أو «المناطيد» (البالون) في «الحرب القادمة بين الدول الأوربية»^(٤٨).

وفعلاً، إذا كانت حرب القرم قد وضعت أساس العلاقة بين التصوير الشمسي والميادين العسكرية، فقد جاءت الحرب العالمية الأولى لتوثق هذه العلاقة وتُمثل علامة فارقة في تاريخ التصوير الشمسي عموماً وفي تاريخ التصوير الجوي خصوصاً. إذ نجم عن تداعيات الحرب اختراع آلة تصوير حديثة «... يُمكن بها بلوغ أقصى درجات السرعة. وقد توصلوا بها إلى تصوير القنابل أثناء انقذافها من فوهات المدافع...». وتأسيساً على هذا، يمكن «تحسين صنع المدافع والوقوف على بعض أسرارها التي لا تزال حتى الآن غامضة»^(٤٩). وفي مصر وسعت السلطات العسكرية البريطانية من دائرة الاعتماد على المصورين الفوتوغرافيين المحترفين ذوى المهارات العالية «لإستخدامهم فى أعمال تكبير الصور واستخراجها بجهة أبى قير بالإسكندرية» وذلك فى إطار أعمال الحملة المصرية^(٥٠).

وأما فيما يتعلق بالتصوير الجوي، فقد اتسم بطابع «التسليية» حتى قبيل الحرب العالمية الأولى. وكان يتم بواسطة طائرات بسيطة تتراوح سرعتها بين ٦٠-٧٥ ميلاً فى الساعة أو مناطق حرة غير شديدة الصلابة تذهب حيث تنقلها الرياح. وفى يناير ١٩١٥، اخترع الفرنسيون آلة خاصة بالتصوير الجوى ذات يد رافعة على مقربة من الطيار لتشغيلها من مكان ناء فى الطائرة. وقد دخلت بريطانيا الحرب العالمية الأولى ولديها خمس آلات

للتصوير الجوى فقط توضع على جانب الطائرة وتُصَوَّب نحو الهدف يدوياً. وقد حملت الطائرات هذه الآلات قبل أن تُسلَّح نفسها بالمدافع. وبحلول عام ١٩١٨، تطورت تقنية التصوير الجوى حتى أصبحت تُقدم «ما يزيد عن مليون صورة فى كل شهر إلى الجيوش المرابطة فى الجبهة الغربية» أثبتت فائدتها العظمى لدول الوفاق عند وضع الخطط الحربية^(٥١).

وجدير بالتسجيل أن التصوير الجوى كان يتم نهائياً مما يجعل الطائرة القائمة به هدفاً سهلاً لتيران المدافع المضادة للطائرات المقاتلة خصوصاً إذا كانت تقوم بتصوير منطقة محصنة وذات دفاع قوى. ولذا، اتجهت الأفكار لإمكانية إجراء هذا التصوير ليلاً. وبمرور الوقت، تقدم فن التصوير الليلي تقدماً محسوساً بعد أن كان محدوداً ونتائجه صعبة القراءة والتحليل^(٥٢). وثمة محاولات لاستعمال الأفلام الملونة فى التصوير الجوى نظراً للقيمة التى تتطلع إليها القيادات العسكرية فى الحصول على صورة جوية بألوانها الطبيعية. بيد أنها ظلت محاولات جنينية لم تكتمل إلا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥)^(٥٣).

ولارِب أن قيمة التصوير الجوى تكمن فى كمية المعلومات والتفاصيل التى يُمكن استخلاصها من الصورة. ولذا، يلزم أن تكون النتائج واضحة تماماً. إذ أن الصورة المطموسة أو غير الواضحة «لا تجعل مهمة قارئها شاقة فحسب، بل قد تُضَوِّت عليه أغراضاً قد تكون ذات قيمة حربية عظيمة، كما قد تُعرِّض استنتاجاته لأخطاء كان من الممكن تلافيها». كما تتوقف قيمة المعلومات العسكرية الناجمة عن التصوير الجوى على السرعة فى إنتاج الصورة لاسيما تلك التى توضح تجمع قوات العدو ونشاطه الحربي واحتلاله للأراضى للقيام بحركات مفاجئة تكون على أعظم جانب من الأهمية إذا ما وصلت للقيادة فى الوقت، الأنسب. وفى كلمة: أصبحت الحروب الحديثة تعتمد على التصوير الشمسى فى كثير من عملياتها الحربية واستكشافاتها واستطلاعاتها^(٥٤). ويفضل الصور الجوية، يُمكن للقيادات العسكرية أن تعرف موضع الطائرة بالنسبة للهدف أثناء قذف القنابل، مقدار

تركيز الهجوم، التقدير الأولي للخسارة الناتجة في الهدف، دفاعات العدو، الأهداف المقلدة بقصد الخداع، العمليات المتوقعة الحدوث مثل تحركات الوحدات وتجمعاتها وكذلك تحرك السفن الحربية بعيداً عن الموانئ لتجنب ضربها بالقنابل ليلاً^(٥٥).

عند هذا الحد، أضحي للتصوير الشمسي، وحسب فتوى محمد رشيد رضا آنفة الذكر، «... فوائد عظيمة في الأعمال الحربية، فلا يمكن لمن يتركه أو يقصر فيه أن يُقاتل أعداءه بمثل ما يقاتلونه به ولا أن يعد لهم ما استطاع من قوة - فمنها تصوير المواقع والطرق والبلاد والجيوش وما لديها من السلاح والذخيرة، ومنها تصوير مَنْ يُشتبه في أمرهم أن يكونوا عيوناً وجواسيس وتقتضى الحكمة أن يُجعلوا تحت المراقبة...»^(٥٦).

ولا تقتصر «منافع» التصوير الجوي على الاستخدامات الحربية فقط، بل إنه يستمر على نطاق واسع في الأمور السلمية. إذ بفضلُه اكتُشفت عدة مواقع أثرية، وتستفيد منه نظارة (وزارة) الأشغال العمومية عند بدء أعمال التقوية لخزاناتها وقناطرها لدراسة أعمال الانحلال الذي أصابها، وتوظفه وزارة الزراعة في تحديد الأراضي المنزرعة ودراسة طبيعة الأراضي. وثمة تنبؤ باتساع دائرة «منافع» التصوير الجوي حيث يمكن استخدامه في: وضع تصميمات المدن وتعديلها وتعيين المستودعات المعدنية والمناطق البترولية وتنظيم الغابات، وسوف يُساعد على وضع خطط الري وتحديد أنواع التربة، وفي بناء السدود على الأنهار ودراسة الانحلال الذي يُصيب الشواطئ والسواحل والتطورات الجغرافية بصورة عامة. ولارِب أن التصوير الجوي يتميز عما سواه من الوسائل القديمة المستخدمة في المساحة بالسرعة وقلة النفقات مع الدقة التامة. إذ في يوم واحد يمكن تغطية مئات من الأميال المربعة بتقنيات التصوير الجوي^(٥٧).

وهكذا، يتأكد مما سبق أن «منافع» التصوير الشمسي متعددة ومتنوعة وتغلغل في شتى مناحي الحياة حتى صارت «... من الزم الأمور لتقديم العلوم والصنائع ولاتقان فن الحرب وتشخيص بعض الأمراض ومعرفة شكل النجوم وحجم الميكروبات ولأمر أخرى كثيرة

ملازمة للتمدن وموافقة لأشكال العمران»^(٥٨). ولذا، انتشر «هذا الفن الجميل» وارتقى بدرجات حثيثة إلى أعلى مدارج الرقى بسبب «... نفاسته وجماله وكثرة فوائده ومنافعه التي عمت جميع سكان الكرة الأرضية. فالطبيب والمهندس والفلكي ورجال الحرب، كل هؤلاء يفتقرون إليه لدرس الأحوال الخاصة بوظائفهم ومهنتهم بواسطته...»^(٥٩).

وفى اختزال جامع مانع، نُوجز مجلة «الهلال» الآثار الإيجابية والبناءة لاختراع التصوير الشمسى على البشرية بقولها: «والخلاصة أن الفوتوغرافية قد خلقت لنا عيناً ثالثة نرى بها الحركة التي كانت تدق على عينيها الطبيعيتين. وباشتراكها مع التلسكوب والميكروسكوب صارت تُقَرِّب البعيد وتكاد تأخذ بأيدينا لنلمس الأجرام السماوية كما أنها جعلتنا نرى ما يدق على نظرنا من دقائق الأجسام. وهى الأصل فى اختراع السينماتوغراف الذى أصبح من حاجات المتحضرين فى كل بلاد. وهى التى فتحت للعلم باب الاجتهاد فى مسألة ذرات المادة بما أظهرته من خواص الراديويم. وهى التى أعانت الطب بأشعة رونتجن التى لولاها لما عُرفت. وهكذا يرى القارئ أن اختراعاً صغيراً كانت زوجة أول مخترعه تعتبر الشغل فيه ضرباً من الجنون قد ذهب أثره إلى أبعد مدى فى العلم والاجتماع»^(٦٠).

وبالإضافة إلى «منافع» التصوير الشمسى فى ميادين العلوم والآداب والفنون آنفة الوصف، يُعد شاهد عيان على «ذكرى الحياة الشخصية» وأداة توثيقية «ناطقة تنطوى تحتها كل ما كان عليه الشخص فى مدة حياته». وتتميز الصورة الفوتوغرافية غالباً بمستوى عال من المصداقية مما يجعلها «... سداً منيعاً بين الحق وبين ما يأتيه بعض المؤرخين فى ذكرى الأشخاص من مفالاة وخلط وقلب الحسن إلى قبيح والقيح إلى حُسن خوفاً من عتاب إن كانت ذكراهم فى حياتهم وكانوا ذا سطوة فى الناس أو لغرض فى نفس يعقوب»^(٦١).

وتمثل الصورة الفوتوغرافية مصدراً توثيقياً وبحثاً فريداً وأصيلاً شريطة أن تؤخذ «بدون تكلف... لا بتغيير فى الجلوس أو تحسين فى الهندام». وكلما ازدادت مساحة «الطبيعية» فى الصورة، كلما ارتفعت قيمتها فى التوثيق والاستتاج وإصدار الأحكام، ومن ثم، لا يقع

الباحث «... في الخيل لضياح الحقيقة...». وترسيخ تقليد تصوير المناسبات الشخصية منذ ميلاد الشخص حتى وفاته، تراكُم مجموعات من الصور تُعد بمثابة «... تاريخ صامت مجيد تعجز يد أبلغ الكتاب عن أن تصف ما تصفه لعين الرائي مجسماً». أكثر من هذا، تكون هي التاريخ بعينه. ونظراً لأن التصوير الشمسي صار «في مكانة الضروريات»، وأصبح «المعلم الوحيد للخلف عن السلف الصالح»، دعا دعاة ورعاة التصوير الشمسي الجمهور ليس فقط إلى تعلم «هذا الفن النفيس»، بل أن يحمل كل منهم في «... جمعبته الكوداك Kodak بدلاً من حمل علبة الدخان والسجائر والحال واحد في الحمل ولكن شتان ما بين العاملين والنتيجتين»^(٦٢).

وثمة أبيات شعرية نشرتها جريدة «أبو الهول» القاهرية تحت عنوان «كلمات في سبيل الفن» بقلم مصوّر هائم، تُبلور دور التصوير الشمسي في توثيق الحياة الإنسانية^(٦٣):

أيها الهائم بالفن الجميل

ارفق الحُسن بلحظ العنسات

كم مضى في العمر من غير بليل

منظر قد شيعته الحسرات

إن في التصوير تذكار الجمال

في التصوير تخليد السرور

إن في التصوير لشعر مجال

إن في التصوير للميت ثبور

الهوامش

- (١) Zevi: *Op.Cit.*, P.13.
- (٢) Perez: *Op.Cit.*, P.174.
- (٣) يُفسر البعض أن مضمون التصوير الشمسي قد ورد في الآية الكريمة: «ألم تر إلى ربك كيف مده الظل ولو شاء لجعله ساكناً لم جعلنا الشمس عليه دليلاً. ثم قبضناه إلینا قبضاً يسيراً» القرآن الكريم، سورة الفرقان، الجزء التاسع عشر، الآيتان ٤٥ و ٤٦.
- ولمزيد من التفاصيل حول موقف الإسلام من «التصوير»: جمال محمد محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه، المكتبة الثقافية، رقم ٦١، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٢، ص ص ٥ - ١٢.
- (٤) نشر الشيخ محمد رشيد رضا في باب «فتاوى المنار» فتوى عن «حكم التصوير وصنع الصور والتماثيل واتخاذها». وقد نشرها على جزئين، هما الجزءان الخامس والسادس من للجلد العشرين، يناير وفبراير ١٩١٨.
- المنار: للجلد العشرين، الجزء الخامس، ١٣ يناير ١٩١٨، ص ص ٢٢٠-٢٣٥.
- (٥) نفسه: للجلد العشرين، الجزء السادس، ١١ فبراير ١٩١٨، فتوى «حكم التصوير وصنع الصور والتماثيل واتخاذها»، ص ص ٢٧٠-٢٧٣.
- (٦) النيل: عدد ٣٧٩، الثلاثاء ٢٢ أغسطس ١٨٩٣، ص ص ١-٢.
- (٧) الفلاح: عدد ٦٢١، الجمعة ٢٤ أبريل ١٨٩٦، ص ١.
- (٨) المنار: للجلد العشرين، الجزء السادس، ص ٢٧٤.
- (٩) المرض: عدد ٦١، الجمعة ١١ يناير ١٩٠٧، ص ٣.
- (١٠) المنار: للجلد السادس، الجزء الثاني والعشرون، ٣ فبراير ١٩٠٤، ص ٨٦٠.
- (١١) نفسه: للجلد الخامس عشر، الجزء الثاني عشر، ٩ ديسمبر ١٩١٢، ص ٩٠٣.
- (١٢) الهداية: السنة الثانية، الجزءان السادس والسابع، يونية ويولية ١٩١١، ص ٤٨٧.
- (١٣) المنار: للجلد السادس، الجزء الثاني والعشرون، الأربعاء ٣ فبراير ١٩٠٤، ص ص ٨٦٠-٨٦١؛ التليذ: عدد ١٨، الثلاثاء ٦ مارس ١٩٠٧، ص ص ٣-٤؛ محمد رشيد رضا: تاريخ الأستاذ الإمام - الشيخ محمد عبده، جزءان، مطبعة المنار، ١٣٢٤ هـ، الجزء الثاني، ص ص ٤٤٥-٤٤٦؛ محمد عبادة: الأعمال الكاملة للشيخ محمد عبده، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ص ٢٠١-٢٠٢، الهداية: الجزءان السادس والسابع، يونية ويولية ١٩١١، ص ص ٤٨٨-٤٨٩.
- ثمة آراء اختلفت الشيخ محمد رشيد رضا ومن قبله أستاذه الإمام محمد عبده بخصوص رأيهما في التحت والتصوير المبني على النزعة العقلية بما لا يتسجم مع الأحاديث النبوية الصحيحة. ويلاحظ أنهما قد عللا «التحريم» بخوف الشرك، وقد اتفق ذلك في نظرهما، مع أن تلك العلة حليلة: «فمازلنا نرى دولاً تُقدس صور ملوكها، بل وتعبد هؤلاء الملوك في صورهم، كما حلل الحل بالتمعة الترخا من التصوير، وما علمنا أن محض التمعة العقلية مما يصلح أن يكون علة للحكم، وكان من الأولى أن يتجه إلى الأحاديث ويبحث عن

درجة صحتها أولاً ، فإذا استقامت من هذه الناحية صار الاستدلال إليها ، ولا يجوز الاستدلال العقلي بجوارها .
عبد الله مبروك النجار : فتاوى الإمام محمد عبده - دراسة نقية تأصيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٩٥ ،
ص ٦٣ - ٦٤ .

- (١٤) التلميذ: عدد ١٨، الثلاثاء ٦ مارس ١٩٠٧، ص ٥ .
- (١٥) المنار: للجلد الخامس عشر، الجزء الثاني عشر، ٩ ديسمبر ١٩١٢، ص ٩٠٤ .
- (١٦) الهداية: يوتية ويولية ١٩١١، ص ٤٩٠ .
- (١٧) نفسه .
- (١٨) المنار: للجلد العشرين، الجزء السادس، ص ٢٧٤ .
- (١٩) محمد رشيد رضا : تاريخ الأستاذ الإمام ، مصدر سابق ، ص ٤٤٦ .
- (٢٠) التلميذ: عدد ١٨، الثلاثاء ٦ مارس ١٩٠٧، ص ٥ .
- (٢١) محمد رشيد رضا : تاريخ الأستاذ الإمام ، مصدر سابق ، ص ٤٤٤ - ٤٤٥ .
- (٢٢) التلميذ : ص ٤ - ٥ .
- (٢٣) الهداية: يوتية ويولية ١٩١١، ص ٤٩٠؛ المنار: للجلد العشرين، الجزء السادس، ص ٢٧٥-٢٧٦ .
- (٢٤) التلميذ: ٦ مارس ١٩٠٧، ص ٥ .
- (٢٥) المنار: للجلد الخامس عشر، الجزء الثاني عشر، ٩ ديسمبر ١٩١٢، ص ٩٠٥ .
- (٢٦) النشرة الأسبوعية: عدد ٢٥، الإثنين ٢١ يوتية ١٨٨٦، ص ١٩٥ .
- المتقد: للجلد الثاني، الجزء الثالث، ٢٨ مارس ١٩١٠، ص ١٨٥؛
- (٢٧) النشرة الأسبوعية: عدد ٢١، الإثنين ٢٤ مايو ١٨٨٦، ص ١٦٦ .
- (٢٨) فؤاد زكي عجمي: التصوير الشمسي، مجلة الشباب، السنة الأولى، الجزء الخامس عشر، ١٦ يوتية ١٩١٦،
ص ٦٦٥-٦٦٦ .
- (٢٩) الهلال: السنة الحادية والثلاثون، الجزء السابع، أول أبريل ١٩٢٣، ص ٧٣٠ .
- (٣٠) المنار: للجلد العشرين، الجزء السادس، ص ٢٧٤-٢٧٥ .
- (٣١) النشرة الأسبوعية: عدد ٢٥، الإثنين ٢١ يوتية ١٨٨٦، ص ١٩٥ .
- (٣٢) البيان: السنة الأولى، الجزء الرابع، أول يوتية ١٨٩٧، ص ١٧٥-١٧٨ .
- (٣٣) المقتطف: بولية ١٨٩٨، ص ٥٥٤ .
- (٣٤) اللطائف: السنة الثامنة، الجزء الثاني عشر، ١٥ ديسمبر ١٨٩٥، ص ٧٠-٧١؛
- الإخلاص: عدد ٢٧، مايو ١٩٠٣، ص ٢ .
- (٣٥) الرشيد: عدد ٣٢، الخميس ٣٠ ديسمبر ١٩٢٠، ص ٣٤٩ .
- (٣٦) للمأمون: عدد ٢، ١١ سبتمبر ١٩٠٤، ص ٢ .
- (٣٧) فؤاد زكي عجمي: المصدر السابق، ص ٦٦٤ .
- (٣٨) القاهرة: عدد ٣٦١، الأحد ٢٠ فبراير ١٨٨٧، ص ٢ .
- (٣٩) أحدث نظارة الداخلية لهذا الغرض «الاستمارة نمرة ٣٦» وبها البيانات الآتية: اسم ولقب مرتكب الجناية، بلد،
اللمة للحكوم بها عليه، جهة وقوع الجناية وصفتها، تاريخ وغرة مضبطة الحكم، جهة صدور الحكم، تاريخ إيداع
الحكوم عليه في السجن أو في اليسان، أوصافه مع الصورة القسوتوغرافية. وثمة ملاحظة أنه في دار الوثائق

- القومية بالقاهرة توجد محفظتان تحملان رقمي ٢١٤٤ و ١٩٠٠ (ديوان الداخلية)، بعنوان: «صور المساجين»،
ويهما صور المساجين وخلف كل صورة البيانات آتفة الذكر.
- القاهرة الحرة: عدد ٣٨٣، الخميس ١٧ مارس ١٨٨٧، ص ٢.
- (٤٠) القاهرة: عدد ٤٠٩، الثلاثاء ١٩ أبريل ١٨٨٧، ص ٢.
- (٤١) الأفكار: عدد ٤٩٧٦، الأربعاء ١ أغسطس ١٩٢٣، ص ٣.
- (٤٢) نفسه: عدد ٣٦٦٧، الأحد ٤ سبتمبر ١٩٢١، ص ١.
- (٤٣) المتنطق: السنة التاسعة، الجزء السابع، أبريل ١٨٨٥، ص ٤٤٣.
- (٤٤) الجاسوس: عدد ٤٨، ١٨ أغسطس ١٩٠٥، ص ٢.
- (٤٥) السلام: عدد ٢١١، الإثنين ٩ يناير ١٨٩٩، ص ٢.
- (٤٦) المتنطق: السنة الثانية والعشرون، الجزء الثامن، ١ أغسطس ١٨٩٨، ص ١٦٣١
- المأمون: عدد ١١، سبتمبر ١٩٠٤، ص ٢.
- (٤٧) الإخلاص: عدد ٨٥٥، ٢٧ مايو ١٩٠٣، ص ٢.
- المأمون: عدد ١١، سبتمبر ١٩٠٤، ص ٢.
- (٤٨) اللطائف: السنة الثامنة، الجزء الثاني عشر، ١٥ ديسمبر ١٨٩٥، ص ٥٥٤.
- (٤٩) للجنة: السنة الأولى، العدد الرابع، ١ أغسطس ١٩١٥، ص ١١٤.
- نشرت مجلة اللطائف المصورة صورة لهذه الآلة مع أربعة صور توضح كيفية العمل بها.
- اللطائف للصورة: ٢٤ يناير ١٩١٦، ص ٥.
- (٥٠) وادي النيل: عدد ٢٤٥٣، الأربعاء ٩ يناير ١٩١٨، ص ٢.
- (٥١) عبد العزيز عبد العال: «التصوير الجوي في الحرب والسلام»، مجلة السلاح الجوي الملكي، العدد الرابع، أكتوبر ١٩٤٨، ص ٢٤.
- (٥٢) محمد راتب عبد الوهاب: «التصوير السليبي»، مجلة السلاح الجوي الملكي، العدد الثالث، يونيو ١٩٤٨، ص ١٠٥.
- (٥٣) حسن توفيق: «التصوير الملون»، مجلة السلاح الجوي الملكي، العدد الثامن، أكتوبر ١٩٤٩، ص ٥٧-٦٠.
- (٥٤) عبد العزيز عبد العال: المصدر السابق، ص ٢٤-٢٥.
- (٥٥) محمد راتب عبد الوهاب: المصدر السابق، ص ١٠٥-١٠٦.
- (٥٦) المنار: المجلد العشرون، الجزء السادس، ص ٢٧٥.
- (٥٧) عبد العزيز عبد العال: المصدر السابق، ص ٢٧-٢٨.
- (٥٨) المأمون: عدد ١١، سبتمبر ١٩٠٤، ص ٢.
- (٥٩) مراد زكي: «التصوير الشمسي أو الرسم بالنور»، مجلة مرآة الأدب، السنة الأولى، الجزء التاسع، سبتمبر ١٩١٦، ص ١٨٢.
- (٦٠) الهلال: السنة الحادية والثلاثون، الجزء السابع، أول أبريل ١٩٢٣، ص ٧٣١.
- (٦١) فؤاد زكي عجمي: المصدر السابق، ص ٦٦٢.
- (٦٢) نفسه: ص ٦٦٢-٦٦٥.
- (٦٣) أبو الهول: عدد ١٣٧، الثلاثاء ١٩ يونيو ١٩٢٣، ص ١.

الفصل الرابع

إنتاج المعرفة الفوتوغرافية

الفصل الرابع

إنتاج المعرفة الفوتوغرافية

أحدث التصوير الشمسى قفزة كبرى فى عالمى الطباعة والصحافة بعد أن صار وسيلة اتصال قوية وأداة تعبير مرئية ومؤثرة. كما أن الناس يُفضلون «رؤية كل شئ بأعينهم». ورغم إمكانية استخدام تقنيات الخدع فى خلق الصور الملفقة، فإن الصورة تحمل غالباً نسبة كبيرة من الحقيقة والأصالة. ولما كانت «الرؤية» هى لغة الصورة، فمن ثم، تغدو همزة وصل، بل واتصال، بين العالمين أجمع بغض النظر عن لغاتهم: «... فىرى المصرى السياح ويُشاهد دياره وهو ثاو فى مصر مستقر فى كرسيه»^(١).

عالم الطباعة

ومنذ ظهور التصوير الشمسى، توجس الرسامون والكتاب خيفة من تدهيباته على «كارهم». إذ خشى الأولون من أن «تقوم العدسة مقام الريشة»، وخاف الآخرون من أن «تقوم آلة التصوير الفوتوغرافية مقام قلم الكاتب». وفى هذا الصدد، تذكر المقتطف: «قد يختلف الناس فى تفضيل السيف على القلم أو القلم على السيف ولكن لا شُبْهة فى تفضيل آلة التصوير الشمسى على القلم فى وصف المناظر على حقيقتها...»^(٢).

بيد أن هذه المخاوف قد تلاشت تدريجياً عندما أثبت التصوير الشمسى أنه «دعامة» لا غنى عنها فى الإنتاج الطباعى. إذ صارت الكتب تُروَّج بمقدار ما فيها من صور سواء كانت ملونة أو غير ملونة. وفى هذا الإطار، تجدر الإشارة إلى الطبيب وعالم الاجتماع والمؤرخ الفرنسى جوستاف لويون *Gustave Le bon* وإنجازة الأثير كتاب «حضارة العرب». إذ تضمن هذا الكتاب عدد وافر من الصور الفوتوغرافية عن كل جوانب الفن العربى نقلاً عن أعمال من النحت الخشبي والحفر الملون. وقد التقط لويون معظم هذه الصور بنفسه علاوة على بعض أعمال فريث ويونفيل. وفى هذا الكتاب، يُلاحظ أن التصوير الشمسى كان بمثابة أداة لويون التى لا غنى عنها وعموداً فقرياً فى جميع أبحاثه. وياتى لديه قناعة

بأن آليات الكتابة ما بعد الفوتوغرافيا سوف تركز على مجموعات الصور بدلاً من النصوص المكتوبة . و يمرور الوقت ، ربما تُعبر الصور بدقة وقوة عن المعنى المقصود أفضل من «سلسلة كتب كاملة» . وبالإضافة إلى هذا التوظيف البصرى لخدمة الأنشطة البحثية ، ثمة توظيفات فى أعمال إبداعية أخرى لاسيما الأدب . ومن هذا القبيل ، أعلن الأديب توفيق أفندى عزوز على صفحات الجرائد أنه انتهى من طباعة «الوحش الضارى أو الزوج القاسى» ، وهى الرواية الأولى من «الروايات المصوّرة» التى عزم على إصدارها تباعاً ... وهى فضلاً عن غرابة وقائعها وأهمية موضوعها مزينة بالصور والرسوم التى توضح أهم حوادثها...»^(٣).

وفى مجال كتب الأطفال ، أحدثت الفوتوغرافيا انقلاباً من حيث الأثر والتأثير . ففى مقال جد مهم نشرته مجلة الشؤون الاجتماعية - لسان حال وزارة الشؤون الاجتماعية المصرية - خلال شهر أغسطس ١٩٤١ حول هذه القضية ، أثبت أن «التغير فيها عظيم ، وليس هو تغير الكم بل تغير الكيف» . إذ كان الصبية فى مطلع القرن العشرين يقرأون كتاب مطالعة بعنوان «الفوائد الفكرية» لمؤلفه عبد الله باشا فكرى ، ويتضمن مجموعة من النصائح عن «الأخلاق المجردة» التى لا يكاد يفهمها غير الراشدين . ولم يكن فيها فصل واحد يمس النشاط الذى يهتم به الأطفال . وحسب المقال آنف الإشارة : «... وكان الطفل كان يجب فى اعتقاد المؤلف أن يكون رجلاً يعرف فوائد الصدق وأضرار الكذب والبر بالوالدين وخدمة الأوطان . وكنا نطالع هذا الكتاب أو تُملئ علينا منه الأمالى ، ونحن لا نتفع إلا بالكلمات القليلة التى تدخل فى مألوفنا الطفلى . أما سائر كلماته الكبيرة ومعانيها الدقيقة فبقيت غامضة مغلقة علينا إلى أن شينا وتناولناها من مؤلفات أخرى»^(٤).

وفى المقابل ، يُبنى المقال بشدة على مزايا كتب المطالعة الإنجليزية فى المرحلة الابتدائية التى تتناول شؤون الأطفال وتسم بـ «صورها وأسلوبها وقصصها» . وفى هذه الكتب ، ثمة «صور» للثور والحمار والمائدة والمطبخ ولعب الكرة وقطف الثمار والعصافير والأشجار مما يُثير اهتمام الطفل أو الصبى ، ويحرك خياله ، وتلصق ألفاظه بذهنه . وعلى النقيض من هذا ،

كانت «كتب المطالعة العربية تُسَمَّنَا إما بنصائح أخلاقية عالية تتجاوز إدراكنا ، وإما بقصص عربية قد نُقلت بنصوصها فكانت غريبة بموضوعها وعباراتها عن مآلوفنا وفهمنا»^(٥).

وابتداءً من عام ١٩١٠ ، تسلسل التجديد تدريجياً إلى كتب الأطفال على أيدي كل من على عمر بك وكامل كيلاني ومحمد حمدي بك وأحمد عطية الله وغيرهم . وطبقاً للمقال السالف : «... وصرنا نرى كتباً في التاريخ الطبيعي وفي القصص المترجمة أو المؤلفة تُنشر مع العناية بالتزيين والتصوير مما يجعل الكتاب تحفة يرغب الطفل في اقتنائها...» . ورفع كُتَاب أدب الطفل - على قلتهم - شعار : «التصوير الكثير ، الكلام القليل ، التجليد الفاخر المصور» . وقامت السيدة زكية عزيز بابتكار «مجموعة طريفة من الأوراق السمكية المنفصلة تُجمع جميعها في علبة خاصة ، وعلى كل ورقة من هذا الكرتون صورة لحيوان أو نبات أو أداة مع جملة كلمات منفردة تجعل الطفل المستدئ يقرأ في لذة كأنه يلعب ويعبث ، ثم هو يجد في هذه الصور الزاهية ما يحمله على الرسم والسؤال والتفهم ، فتظهر يده ويتفتق ذهنه»^(٦).

وثمة علوم تتسم إما بالجمود أو الغموض ، بيد أن التصوير الشمسي قد أسهم في فك جمودها وإزالة غموضها . فعلى سبيل المثال ، كانت الجغرافيا من العلوم الجامدة ، ولكنها صارت بعد ظهور الصورة «أشبه بقصة لذيذة توصف فيها عادات الأمم وبعض المدارس تُدرسها للطلبة بواسطة السينماوغراف»^(٧). وحسب فتوى محمد رشيد رضا آتفة القول : «إننا نرى في كتب اللغة أسماء كثيرة من الأشياء كالنبات والحيوان وغيرهما غير مفسرة . وهذا تقصير كبير في حفظ اللغة ، ولو وضعت صورة الشيء عند اسمه كما كان يفعل قدماء المصريين وكما تفعل أمم الحضارة الآن لكان ذلك أحسن حفظ للغة ولا يغني عنه الوصف بالكلام لأن بعض الأجناس تتشابه فلا يسهل التمييز بينها بالقول ، بل يتعسر أو يتعذر وصف أي جنس من أجناس المخلوقات وصفاً يُمكن أن يعرفه به كل من سمعه»^(٨).

الجريدة المصورة الجواز المصور

العالم المصور

اللطائف المصورة السيمر المصور

المدفع المصور

المسائل المصورة النشرة المصورة

مصر الحديثة المصورة

الأطباق المصورة المذكرات المصورة

وحريّ بالتسجيل هنا أن الصحافة كانت على قمة الميادين التي تأثرت بالتصوير الشمسي وأثرت فيه. فعلى المستوى المهني، ثمة صحافة وضعت كلمة «مصور» أو «مصورة» في عنوانها الرئيسي بهدف توظيف هذه التقنية الحديثة في الإثارة والإبهار مثل «اللطائف المصورة»، «النيل المصور»، «المصور»، «مجلة الروايات المصورة»، «المحاسن المصورة»، وثمة صحافة أضافت إلى اهتماماتها وتوجهاتها كلمة «مصورة». فمثلاً، وضعت «مجلة السيدات» تحت عنوانها الرئيسي عبارة «تصدر كل شهر مصورة».

ولاربع أن اختراع التليفوتوغرافيا قد أثرى الصحافة وزاد من جاذبيتها وتأثيرها. وفي هذا الخصوص، تعلّق مجلة «المقتطف» على إرسال الصور الفوتوغرافية بالتلغراف قائلة: «وعليه فيمكن لمكاتبى الجرائد الآن أن يرسلوا رسائلهم بالتلغراف ويرسلوا معها صور مواقع القتال ونحوها مما يريدون تصويره فتصل إلى إدارة الجريدة بسرعة البرق»^(٩). وفي ذات الشأن أيضاً: «وعلى ذلك، فإذا حدث حادث مهم يلفت الأنظار ويوجه إليه الأفكار، انتقل شرحه وصورته في يوم واحد على السواء إلى كل بلد تُريد الإعلام بكل ما يتعلق بهذا الحادث... ومثل هذا الاختراع الجليل قمين بالتعظيم والإجلال»^(١٠).

وجدير بالتسجيل هنا أن الشوام قد قاموا بدور محوري في إدخال «الصورة» ضمن محتويات المادة التحريرية للصحافة المصرية. فقد أسس نجيب غرغور صحيفة «المنارة» بالإسكندرية في عام ١٨٨٨ لتكون أول جريدة تنشر صوراً في مصر. وبعد أقل من عقد، وتحديدًا في عام ١٨٩٧، أصدر الشاعر والكاتب والمؤرخ الحلبي ميخائيل أنطون الصقال (١٨٥٢ - ١٩٣٧) مجلة «الأجيال المصورة» التي تُعد أول مجلة عربية مصورة على النسق الأوروبي الحديث^(١١).

وبذا، صارت الأخبار والحوادث المصورة تصدر الدوريات، وأحياناً تُصبح الموضوع الرئيسي وتصير الكلمة مجرد تعليق فقط. ويلاحظ في هذا الخصوص تركيز الصحافة على صور الحروب والغرائب والعجائب. ففي تعليق «المقتطف» آنف الذكر، استشهد فقط

بنموذج «مواقع القتال». وتجدر الإشارة إلى أن مجلة «اللطائف المصورة» كانت أوسع الدوريات المصرية انتشاراً زمن الحرب العالمية الأولى لتغطيتها الأحداث بالصور النادرة والملونة والمكبرة. وخلال هذه التغطية، طغت الصورة على الكلمة في الخطاب الصحفى. ولتأكيد ذلك نسوق بعض النماذج على سبيل المثال: «صورة وخريطة معاً تُبين زحف الروس على أرمينية»، «هذه صورة اللورد كشتنر...»، «ترى فى هذه الصورة عشرة جنود...»، «صورة بندقية لويس الرشاشة...»^(١٢). وكذا، «من أغرب ما رُوى عن حكايات الأسرى المعتقلين ما تراه مصوراً هنا»^(١٣).

ومن قبيل الغرائب والعجائب، تنشر مجلة «النيل» عدداً ليس بالقليل من الموضوعات التى احتلت فيها الصورة مكان الصدارة عن الكلمة. فمثلاً، «فى هذه الصورة أكبر مرصد فلكى اخترع للآن فى العالم لرصد الأفلاك الجوية»، «منظر غريب من مناظر القمر أخذه هذا المرصد العجيب»^(١٤). وثمة صورة / موضوع أخرى تحت عنوان رئيسى «الحمار العجيب»، وجاء الشرح: «صورة فوتوغرافية للحمار العجيب الذى ولد بناحية الفرق مركز أطسا بمديرية القسيوم منذ عشرين يوماً ونزل ميتاً وهو من خوارق الطبيعة وذو رأسين رأس حمار ورأس عنز وستة أرجل وزيل عنز أيضاً ولله فى خلقه شئون»^(١٥).

وهكذا، أدرك القارئون على الصحافة منذ وقت مبكر التأثير الساحر للتصوير الشمسى على نفسية القراء. إذ بمقدار عدد الصور المنشورة وجاذبيتها وفراحتها وغرابتها علاوة على دقتها ووضوحها وألوانها، قد تزداد شعبية الصحيفة. وفى هذا الاتجاه، نجد سليم سرקيس صاحب مجلة «المشير» السكندرية يلجأ إلى «... خاطر جديد لفائدة المشير ولذة حضرات القراء» حين طلب من كولس باشا - مفتش عام السجون المصرية ١٨٩٧ - ١٩١٣ - استدعاء المصور ليكيچيان لتصويره أثناء حبسه مدة أسبوع ونشرها فى مجلته^(١٦).

أكثر من هذا، لجأت الصحافة إلى الصورة كوسيلة إغراء بغية توسيع قاعدتها الجماهيرية. فمثلاً، تُداعب «اللطائف المصورة» الأطفال وأهاليهم وتعلن عن فتح «باب

جديد... هو باب صور الأطفال»، وعلى كل من يرغب من قراء المجلة أن ينشر صورة طفله «مجاناً» تنشرها له شريطة ألا يقل عمره عن خمسة أشهر ولا يزيد عن سنة^(١٧). ولم تقف الصحافة عند حد مغازلة الصغار وذويهم فقط، ولكنها غازلت أيضاً الكبار بل والنخبة منهم تحديداً لنشر صورهم. وفي هذا المنحى، تنشر مجلة «النيل المصور» تحت عنوان (مجموعة صور ثمينة) أنها: «اهتمت بجمع صور حضرات أصحاب الدولة والمعالى الوزراء وأصحاب السعادة والعزة أعضاء مجلسي الشيوخ والنواب وحفلات افتتاح البرلمان، وصدرت هذه المجموعة النفيسة بصورة ملك مصر وكبير وزرائه زغلول باشا»^(١٨).

وإذا كانت «اللطائف المصورة» قد داعبت الصغار وإذا كانت «النيل المصور» قد غازلت الكبار، فإن مجلة «الشباب» قد راهنت على الشبيبة وحددت توجهاتها بأنها «علمية أدبية مصورة». وتُعد هذه المجلة أول دورية مصرية تُفكر في «تدوين ذكرى الشباب الأحياء العاملين تنشيطاً لهم للمثابرة على جدهم وبعثاً لهمتهم في السعى إلى درجة تقرأ الأعين وإقراراً بفضلهم ونبوغهم». ومنذ العدد الأول، وضعت مجلة «الشباب» في غلافها الرئيسي «صورة أحد النابغين من زهرة شبيبة مصر» علاوة على مقال عن سيرته الذاتية وإحجازاته. ولكن لم يمض من عمر المجلة أكثر من نصف عام حتى مُجيت «هذه الذكرى الجميلة». ومع ذلك ظلت المجلة تصف نفسها بأنها «مصورة» مما عرّضها لنقد القراء. وقد عللت للمجلة تراجعها عن هذا التقليد بأن الشباب أنفسهم «... ضنوا بتلك الصور، فلم يبعثوا بها إلينا وشفعوا ذلك باعتذارات تصح أن تكون آيات تنطق على حُسن السجاياء... ذلك أن كلاً منهم أظهر أنه أقل من أن تُنشر صورته وأنه لم يأت في عالم الأعمال شيئاً يفخر به ويجرى مع ذكر صورته بل كلهم يرى أنه لم يفعل شيئاً يستحق أن يتسامع به الناس ويتشوقون إلى رؤية فاعله». وقد جددت المجلة دعوتها إلى الشباب لإرسال صورهم وتراجهم ووعدت القراء بأن تبقى المجلة «مصورة»^(١٩).

وعلى عكس الصحف آفة الذكر التي غازلت شريحة معينة، أعلنت «مجلة الروايات المصورة» مراراً وتكراراً لجميع سكان القطر المصري أنها «... مستعدة لأن تنشر مجاناً

ولحسابها جميع صور الحوادث المهمة التي تحدث في هذا القطر وفي غيره من الأقطار وصور التابغين في كل فن ومطلب...»^(٢٠).

وهكذا، في ظل الشراكة الوثيقة بين التصوير الشمسي والصحافة، توثقت بشدة عرى العلاقة بين المصورين والمؤسسات الصحفية وتنوعت أشكالها. ففي أواخر عام ١٨٨٦، تبت جريدة «الفلاح» القاهرية باسيلي ورساي «أحد المصورين الرسامين البارعين الدارسين في مدارس أوروبا العالية الحائزين على الشهادات من الجامع العلمية». وباختصار، أجاد كل ما يتعلق بفنّ الرسم والتصوير. ورغم أنه اتخذ محلاً بملك سعيد أفندي في أول شارع عبد العزيز، فإن الجريدة تعلن أن من يرغب الاهتداء عليه بسهولة، فيُشرف إدارتها لتوصله إليه^(٢١).

واحتكرت مجلة «النيل المصور» محل The Comet Photo Studio في عمارة زغيب بيدان الأوبرا الذي قدم خصماً قدره ٢٥٪ لمشتركي هذه المجلة^(٢٢). ولم تقف هذه العلاقة عند حد المصورين أنفسهم، بل امتدت إلى تجار أدوات التصوير. ففي أوائل عام ١٩٢٢، تعلن إدارة «مجلة الروايات المصورة» أنها على «... صلة بمحل اشتهر بالصدق وحُسن المعاملة، يتاجر بجميع أدوات التصوير الألمانية... فمن أراد شيئاً من هذه الأشياء فليخبرنا وليثق أنه يشتري أجود بضاعة بأبخص الأثمان»^(٢٣).

ورغم هذه العلاقة العضوية القوية بين التصوير الشمسي والصحافة، فإن الأخيرة لم تجعل «المصور الصحفي» جزءاً أصيلاً في النسيج الصحفي حتى الربع الأول من القرن العشرين. وعلى نحو ما سبق بيانه، ناشدت الصحافة المصورين والجمهور معاً لإرسال الصور إلى مقارها. ولجأت بعض الدوريات إلى إجراء مسابقة لتشجيع المصورين على إرسال صورهم إليها. فمثلاً، تعلن مجلة «الرشد» القاهرية عن جائزة مالية قدرها ١٠٠ قرش لكل مصوّر مصرى الجنس يتحف الرشد بصورة رمزية مفيدة^(٢٤). وحتى مجلة «اللطائف المصورة»، التي تحتل الصورة فيها موقعاً محورياً، وذات شهرة وقيمة وجماهيرية، لم تكن تمتلك مصوّرين فوتوغرافيين محترفين واعتمدت على انتدابهم وتكليفهم من خارج هيئة المجلة. فمثلاً، عندما سمحت السلطات العسكرية البريطانية للصحف أن ترسل

مندوبيهما إلى ميدان القتال في شبه جزيرة سيناء «ليُشاهدوا ما يجري فيها من الأعمال الحربية ويقفوا على معدات الدفاع والتحصين التي أُقيمت حول القناة ويشهدوا شيئاً من مناظر الحرب، فيُراسلوا جرائدهم بالأخبار التي يتوق الجمهور إلى الإطلاع عليها ومعرفتها»، كلفت اللطائف ميسر ماسى مندوب الصحافة الإنجليزية وله إلمام بالتصوير الشمسي أن يُصوّر لها «بعض المناظر التي تسمح له السلطة العسكرية بتصويرها» لنشرها على صفحات المجلة «إتماماً للفائدة». وتُعلّق اللطائف على هذا الإنجاز والمخاطر الذي تعرض لها المصوّر بقولها: «وها نحن ناشرون بعض تلك الصور وقد صوّرت في منطقة القتال في أثناء قصف المدافع ودوى انفجار قنابلها»^(٢٥).

وتعكس ملاحظة اللطائف الأخيرة مدى الصعوبات والمخاطر التي يتعرض لها المنوط بهم تغطية الأحداث والحوادث للصحافة فوتوغرافياً. وقد دفعت هذه الصعوبات «مجلة السيدات»، التي تصدر كل شهر مصوّرة، بأن تصف حيل المصوّرين للجرائد بقولها: «وربما اضطر الفوتوغرافيون الصحفيون أن يكونوا أحلق من المخبرين في اختلاس الصور الفوتوغرافية للجرائد»^(٢٦).

أدبيات الفوتوغرافيا

ورغم عدم تأصيل ظاهرة «المصوّر الصحفي» في صلب عملية الإنتاج الصحفي بشكل رسمي، فإن الصحافة كانت أكبر منبع للمعرفة الفوتوغرافية. وفي هذا الاتجاه، تُعد مجلة «المقتطف» بطابعها العلمي، رائدة الصحافة المصرية في مجال المعرفة الفوتوغرافية. فمنذ إنشائها عام ١٨٧٦، لا يخلو عدد من أعدادها لا من خبر صغير عن التصوير الشمسي في باب «أخبار واكتشافات واختراعات» ولا من مقال مطول في «باب الصناعة». وجدير بالتسجيل أن هذه المجلة قد أسهمت بشدة في نقل المعرفة التكنولوجية الفوتوغرافية أولاً بأول إلى مصر من خلال قنواتها الأصلية. إذ تحت عنوان «اكتشاف جديد في صناعة الفوتوغرافيا»، تقدم «المقتطف» وصفاً تفصيلياً دقيقاً لاختراع هنري نيوتن-رئيس مدرسة الفوتوغرافيا الأمريكية - بخصوص المغطس، وتُعلن عن الشركة الأمريكية التي تُنتجها لمن

بشاء مراسلتها من المصورين^(٢٧). وفي عدد آخر، تُطالع قراءها بمقال عن اكتشاف «مظهر قوى للصور الفوتوغرافية» مع بيان تفصيلي لتركيباته الكيميائية وكيفية استعمالاته^(٢٨). وتتابع المجلة عن كتب آخر التقنيات في مجال الإظهار وتستعرض بدقة نتائج أبحاث «جمعية الفوتوغرافيين الأمريكية» لإظهار الصور على ألواح الجيلاتين التي لم تتعرض للنور إلا برهة قصيرة جداً^(٢٩).

ولاتزال عدسة «المقتطف» تلتقط كل ما هو جديد في عالم التصوير الشمسي، وتنتقل بسرعة من الولايات المتحدة الأمريكية إلى بريطانيا لتتابع مناقشات للمجمع الفوتوغرافي بها حول أحدث التقنيات في «إلصاق الصور الفوتوغرافية»^(٣٠). ليس هذا فحسب، بل تستعرض المجلة بإسهاب أنماط التصوير الشمسي غير التقليدية مثل عملية التصوير على الرخام^(٣١)، وتقنيات التصوير في الظلام^(٣٢).

علاوة على ما سبق، شغلت تقنية الألوان منذ بداياتها الجينية وحتى اكتمال نموها حيزاً محورياً في «المقتطف»، ولدى أصحابها. فنقلاً عن الجريدة الفوتوغرافية البريطانية، تُعرب المجلة مقالاً بعنوان «تلوين الصور» تشرح فيه المراحل التي يجب أن تُتبع في تلوين الصور الفوتوغرافية يدوياً^(٣٣). وفي عدد تال، تُواصل متابعة رصيد الخبرة في هذا المجال وما طرأ عليه من تحسينات^(٣٤). ثم توالى رصد المحاولات المتكررة لخلق «الصورة الفوتوغرافية الملونة»^(٣٥).

المقتطف

الجزء الخامس من السنة الثالثة والعشرين

١ مايو (آيار) سنة ١٨٩٩ - الثاني ٢١ ذي الحجة سنة ١٣١٩

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

التصوير الشمسي الآن

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

التصوير الحديث
الزجاج والتصوير اللائق كورتك

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قواتل فوتوغرافية
لقدرة الصور الخارج من أمدي وأم حمدي، بحدود النكر

باب الصناعة

الصور الفوتوغرافية مع التصوير الحديث
لقدرة من أمدي وأم حمدي، بحدود النكر

باب الصناعة

إرسال الصور الفوتوغرافية بالبرق

باب الصناعة

إرسال الصور الفوتوغرافية

وعندما تمخضت الجهود المتتالية عن نجاح تقنية الصورة الملونة، بادر إسكندر مكاربوس - من أسرة المقتطف - بكتابة ثلاث مقالات في المجلة عن هذا «الحدث العلمي الفريد». ولاغرو أن أورد الكاتب تعليقاً على مقالاته ذكر فيه: «وإذا كان المقتطف أول المجلات العربية المعدة للذكر الاكتشافات والاختراعات الحديثة، فإن شرح طريقة إخوان لومير قد تصلح له لاسيما وأن كثيرين من المشتغلين يقن التصوير الشمسي طالما غموا التصوير الشمسي بالألوان ويهمهم الوقوف على ما وصل إليه الساعون فيه الآن». وتعد هذه المقالات وثيقة فوتوغرافية مهمة من المنظور العلمي والتعليمي والتاريخي^(٣٦).

وهكذا، يتبين من العرض الفائق أن «المقتطف» تعد أول معلم فوتوغرافي في مصر وأقدم وثيقة مكتوبة في الأدبيات الفوتوغرافية. وإذا كانت هذه الأدبيات ترصد لحظة بلحظة ميلاد التصوير الشمسي وتطوراتها، فإنها من وجه آخر شاهدة على علاقة مصر الوطيدة بالتصوير الشمسي. ورغم ذلك، شكك البعض منذ وقت مبكر في مصداقية «المقتطف» بما حدا بأصحابها إلى الرد رسمياً على صفحات مجلتهم بالآتي: «قلنا مراراً كثيرة ولا تزال نقول إننا نعتد في كل ما نكتبه في المقتطف على أدق الجرائد والكتب وأحدثها وعلى ما اكتسبناه مدة اشتغالنا في العلم... وبهذا يمتاز المقتطف عن الجرائد العلمية والصناعية... بإثبات صدق ما نكتبه بالامتحان أو بإسناده إلى الثقات...»^(٣٧).

وبجانب الدور الجوهرى للمقتطف، ثمة دوريات أخرى قد أسهمت، وإن كان بشكل ثانوي، في تنمية روافد المعرفة الفوتوغرافية. ففي القسم الصناعى بمجلة «الفتى»، ينشر حسن أفندى راسم - الكاتب بمحكمة المنصورة الأهلية - منذ يناير ١٨٩٣ سلسلة مقالات تعليمية عنوانها بـ «رسالة في الفوتوغرافيا» قصد بها: «تدريب من يؤثر تعلم هذه الصناعة بإطلاعهم على طرق عملية سهلة المأخذ يستطيع بها التوصل إلى الغرض المقصود منها»^(٣٨). وفي القسم العلمى بمجلة «سمير الشبان»، ينشر صليب أفندى إلياس بقسم المخازن بالداخلية سلسلة مقالات تعليمية عن «التصوير الفوتوغرافي» في أواخر عام ١٩٠٧^(٣٩).



مجلة
علمية أدبية صناعية

هزاعية تاريخية فكائية

تصدر في اول كل شهر

القسم الصناعي

رسالة في الفوتوغرافيا

بقلم جناب الاديب حسن الخدي راسم في الزقازيق

على أية حال، يُعد بزوغ أسماء مثل حسن أفندى راسم وصليب أفندى إلياس فى ميدان التعليم الفوتوغرافى مؤشراً ذا دلالة على الاستيعاب المحلى (المصرى) لمفردات هذه التقنية الوافدة وسط هيمنة أجنبية على صناعة التصوير الشمسى وثقافته ومصادره المعرفية. ويُعد أيضاً خطوة أولية على درب تفعيل دور المصريين فى عملية الإنتاج الفوتوغرافى. ولكن من المفارقات أن يبدأ المصريون السلك الفوتوغرافى معلمين لا ممارسين.



المصوّر المصرى رياض شحاتة

وفى هذا المسار. إذا كان حسن أفندى راسم آنف الذكر يُعد أقدم مصرى يظهر فى ميدان أدب المقالة الفوتوغرافية، فإن رياض أفندى شحاتة يُعتبر رائد التأليف الفوتوغرافى فى مصر وله بصمات إيجابية على تقصير التصوير الشمسى؛ إذ أنه قد مارس هذه الحرفة عملياً وأنجز فيها إنتاجاً نظرياً. وجدير بالذكر أنه دخل سوق التصوير الشمسى عام ١٩٠٧ واتخذ محلاً له بشوارع الفجالة خلف مكتب البوسطة بأعلى إدارة جريدة «الريقب». وداوم الاتصال بأوروبا للوقوف على «آخر المخترعات فى فنه الجميل». وأكثر من هذا، تعلم صناعة الحفر والتصوير على الزنك والنحاس وعمل الكليشيهات واليغظ وغير ذلك مما له «علاقة تامة» بفن التصوير. وقد استحضر من أوروبا جميع العدد والآلات الحديثة اللازمة لصناعة التصوير وصناعة الحفر وكتابة الكليشيهات «حتى أصبح محله... وحيداً فى هذه البلاد»^(١٠١).

وبعد خمس سنوات، تجلّى إنتاج رياض شحاتة الذى لقبته الصحافة المعاصرة بـ «المصور المصرى»^(٤١) فى فعاليات المعرض الزراعى الصناعى عام ١٩١٢. ومن بين كل المعروضات، لم يلفت نظر الخديو عباس حلمى الثانى إلا «... الصور التى عرضها حضرة وطنينا الفاضل رياض أفندى شحاتة، فإن الخديوى وقف يتأمل الصور بضع دقائق وهو يُعجب بها ويُشجع رياض أفندى تشجيعاً يبعث فى نفسه الهمة والنشاط والإقدام إلى المزيد من انتقان عمله». وقد شاركه فى رأى الإعجاب عمه الأمير حسين باشا كامل «... وكأنهما لم يريا لها مثيلاً فى هذه البلاد». ودعت الصحافة المعاصرة المصريين أن يقتنوا بأمرهم «ويقدروا قدر هذا الوطنى قدره فيذهبون إليه بحاجاتهم تشجيعاً له ولغيره من المصريين»^(٤٢).

بيد أن أهم إنجازات رياض شحاتة فى مجال إنتاج المعرفة الفوتوغرافية تأليفه لأول كتاب مرجعى من الناحيتين العلمية والعملية عن «التصوير الشمسى الحديث» الذى يقع فى ٢٠٠ صفحة ونشرته مطبعة المعارف عام ١٩١٠. وقد استهله بموجز عن تاريخ التصوير الشمسى ومختصره، ثم توسع فى جميع ما يحتاجه المتعلم من الإيضاحات النظرية والتطبيقية فى عمل الصور وتثبيتها وتكبيرها مع التفتن بالتلوين بالألوان المائية والزيتية والتصوير على المناديل بواسطة الثور الصناعى وغير ذلك من ذكر واجبات المصور علاوة على كافة المركبات والكيمياء الفوتوغرافية. وزود الكتاب بملحق لمعدات الصور وكيفية وضعها واستعمالها. وهكذا، وضع رياض شحاتة أسس التأليف العلمى فى صناعة التصوير الشمسى. ورغم مزايا هذا الكتاب آتفة الوصف من الناحية التطبيقية، فإنه ينفرد بالريادة من الناحية المعرفية وحسب قول الصحافة المعاصرة «ووحيد فى هذا الباب»^(٤٣).

ولم تحض أكثر من ثلاث سنوات حتى شهدت المكتبة الفوتوغرافية المصرية ميلاد الكتاب الثانى فى عام ١٩١٣ على أيدى شكرى أفندى صادق بعنوان «التصوير الشمسى». ورغم أن مؤلفه معنياً أساساً بالفنون الجميلة، فإنه اهتم بالفنون الصناعية وضمنها التصوير الشمسى بغية «... نفع بلاده ورفع شأن مواطنيه بين الجاليات الأخرى...». وكذا، «... ليكون نبراساً يهتدى به كل طالب من طلاب هذا الفن وهدى لمن أراد أن يعرف الرشد من الغى».

ونمة إضافة إيجابية تُحسب لشكري صادق وهي شروعه «في إنشاء مدرسة لتعليم فنّي التصوير الشمسي والزنكوغراف حتى تتخرج لنا منها غداً طائفة من مهرة الصناعات سد الفراغ الذي يشعر به الآن جميع المصريين لاسيما عشاق الفن منهم»^(٤٤).

ولم تقف حسنات شكري صادق عند هذا الحد ، إذ يرجع إليه الفضل مع حسن أصف في تدشين أول دورية مصرية «وحيدة في بابها» تُعالج قضايا «التصوير الشمسي» إلخافاً بأسرة الفنون الجميلة رغم كونه من الفنون التطبيقية . ففي مايو ١٩١٣ ، أصدر صادق وأصف العدد الأول من «مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسي» بالقاهرة في ٤٠ صفحة (١٧ × ٢٤سم) بغية «نشر ما يهم المشتغلين بالصناعة معرفته من أصولها وقواعدها» . علاوة على ترقية التصوير الشمسي بجميع فروعه مثل الزنكوغراف والتصوير على الزجاج الأورثو كروماتيكي والتكبير والتصغير وعمل ألواح الفانوس السحري والأوزوتيب والهاليتوتيب والسستوتيب والتصوير بأشعة رونتجن X-Rays وعمل صور المكروسكوب وصور النباتات ... إلخ^(٤٥) .

والجدير بالتسجيل أن مجلة الفنون آتفة الذكر التي صدر عدها الثاني - والآخر - في يونية ١٩١٣ لم تكن آخر طموحات صادق وأصف ، إذ شرعا في إنشاء «الجمعية الفوتوغرافية المصرية» كي تضم «شعث المشتغلين بالتصوير الشمسي في مصر والشرق وتكون بمثابة نقابة لهم» . وكذا ، تأسيس معمل كيماوي كبير في المدرسة سألقة القول لإجراء الاختبارات الكيماوية الفوتوغرافية ، وتحضير المركبات اللازمة للمصوّرين والفؤاة لاسيما في البلاد الحارة كمصر والسودان ، وإقامة معرض سنوي كبير لعرض أعمال «مهرة المصوّرين وأنشط الطلاب»^(٤٦) .

على أية حال ، تبوّأت الأدبيات الفوتوغرافية مكانها في عتديّ المجلة بجوار الأدبيات التي تعاطت فنون التصوير (الرسم) والنحت والعمارة والموسيقى والغناء والشعر والأدب والتشيل . ففي العدد الأول ، ثمة عرض بانورامي لتاريخ التصوير الشمسي علاوة على بعض الموضوعات التقنية من قبيل «النور الصناعي» و «مظهر الميتول والهيدروكينون»

و «صناعة الحفر على الزنك : طرق حفر الخرافات والرسوم والصور والطبع بالألوان»^(٤٧) .
وفي العدد الثانى ، نشرت المجلة مقالاً عن «آلات التصوير - أنواعها وكيفية استعمالها»
وآخر عن «طريقة تلوين وتثبيت ورق السلويدين» وغيرهما^(٤٨) .

تخصيص الفوتوغرافيا

عند هذا المستوى من النضوج المعرفى، ويعد أن أدرك المصريون عموماً «منافع» التصوير الشمسى وتكييفه شريعياً وعدم تعارضه مع المفاهيم الدينية «الإسلامية»، تجرأوا على ارتياد الميدان الفوتوغرافى ومزاحمة أساطينه من الأجانب والجالبات. وقد تزامن هذا مع نشوب الحرب العالمية الأولى فى أغسطس ١٩١٤ وترحيل السلطات البريطانية المصوّرين الألمان والنمسيويين وكل من اندرج تحت خانة «رعايا الأعداء» مما ساعد على ولوج المصريين السوق الفوتوغرافى^(٤٩). ويُغذى هذا كله ويقوّه، ما نجم عن هذه الحرب من اندلاع ثورة الشعب المصرى عام ١٩١٩ التى كرسّت ذروة التوهم الوطنى فى مصر وتمخضت عن استقلالها ولو صورياً عام ١٩٢٢.

فى ظل هذه التحولات السياسية والفكرية، أخذ المصريون يقتحمون سوق التصوير الشمسى رويداً رويداً حتى أنهم شكلوا، مثلاً، نسبة ٣, ٣٣٪ من المصوّرين القاهريين بنهاية الربع الأول من القرن العشرين، منهم ٦٠٪ أقباط و ٤٠٪ مسلمون^(٥٠). وعندئذ، لاحت فى الأفق أسماء مصوّرين مصريين أفتح فى عالم التصوير الشمسى. فمن الإسكندرية، برز «المصوّر الوطنى محمد على خالد» بشارع مسجد ترانة^(٥١)، ومن طنطا، ظهرت «فوتوغرافية راسم» بحارة أحمد طاهر بكفرة على^(٥٢).

وفى القاهرة، تتجلى أسماء مثل «بدر المصوراتى... الشاب الوطنى المحبوب الذى زاحم الأجانب بهمته ونشاطه» فى شارع أزبك بالعتبة الخضراء^(٥٣)، ودار التصوير الفنى بشارع البواكى أمام محلات صيدناوى لصاحبها «أديب مصرى مصوّر» هو فؤاد أفندى وهبة^(٥٤)، وفوتوغرافية بشير لصاحبها أحمد بشير فوق أجزاخانة نصوحى بالعتبة^(٥٥)، ومخازن

الفوتوغرافية المصرية بأول شارع محمد على من جهة العتبة الخضراء لصاحبها يوسف حنين^(٥٦). وكذا، المحل الفوتوغرافى الوطنى على زاوية شارعى عماد الدين والمغربى لصاحبه مئرى^(٥٧).

على أية حال، بمجرد ولوج المصريين سوق التصوير الشمسى أثبتوا جدارتهم وأهليتهم. فمثلاً، لم يمض أكثر من «سنة أشهر فقط» على تأسيس محل بدر المصوراتى حتى أظهر فى خلال هذه المدة «تقدماً فنياً باهراً وصار المحل كأن له ست سنوات»^(٥٨). ويُلاحظ أنهم قد تركزوا فى المناطق وثيقة الصلة بالقاعدة العريضة من الجماهير. ففى القاهرة مثلاً لمجدهم يتوقعون فى نطاق العتبة وما جاورها. ولاغرو فى هذا، إذ أن العتبة تمثل همزة وصل بين القاهرة القديمة «الفاطمية» والقاهرة الحديثة «وسط البلد» علاوة على طابعها التجارى الجاذب للجمهور.

ويُلاحظ أن المصريين لم يحترفوا التصوير فقط، ولكن مارسوه فى إطار أنشطة حرفية أخرى خصوصاً الزكوجراف. فمثلاً، يُعلن المصور الوطنى السكندرى محمد على خالد عن إتقانه الحفر على الزنك وعمل اليفط من الصينى والنحاس وأختام الكاوتشوك النحاس^(٥٩). وعلى الأرجح الغالب، أن تكون هذه الحرف هى النشاط الأساسى ثم أُضيف إليها التصوير فى وقت لاحق. ولم يقتصر الأمر على مزاوله المصورين حرفة متنوعة، بل امتد الأمر إلى ممارسة التجارة فى لوازم أدوات التصوير. وفى هذا الخصوص، يُعلن محل فوتوغرافية بشير عن ورود «كميات كبيرة من أدوات التصوير الحديثة» إليه^(٦٠). وتُعلن مخازن الفوتوغرافية المصرية بأنه «المحل الوحيد الذى تجد فيه أدوات التصوير الفوتوغرافية بأسعار أوربا قبل الحرب». ليس هذا فحسب، بل إن المحل «يقوم بتعليم التصوير الفوتوغرافى والتحميض والطبع والتكبير والتلوين مجاناً»^(٦١).

ويُلاحظ من استعراض أسماء محلات المصورين المصريين والألقاب التى حازوها تركيزهم على تأكيد هويتهم المصرية بما يعكس النضج السياسى من ناحية ومغازلة القاعدة العريضة من الجماهير باستخدام مصطلحات ومسميات لها تأثيرها المعنوى آنذاك مثل

«وطني» و«مصري» و«وطنية» و«مصرية» من ناحية أخرى. ويلاحظ أيضاً أنهم واکبوا التحولات السياسية في خطابهم الفوتوغرافي إلى الجماهير. فمثلاً، أسس المصوراتى أحمد بشير عام ١٩٢٤ فرعاً جديداً لـ «فوتوغرافية بشير» آتفة الذكر في عمارة الأوقاف بشارع محمد على وقد أسماه «محل التصوير الملوكى». وقد أعلن أنه أسس هذا المحل «على فكرة مضاهاة الأجانب الذين يُريدون احتكار الفن وجميع آلات وأدوات التصوير». وقد رمى من ورائه إثبات «أن فى المصرى كفاءة لا يُمكن أن تُبارى»^(٦٢).

وفى خط متواز مع هذا الاتجاه، نلاحظ أن المصورين المصريين قد غازلوا الجماهير باقتناء صور التخبه المصريه ومشاهيرها. فمثلاً، يعلن المصور الوطنى محمد أفندى على خالد السكندرى بأنه يبيع بمحله «صورة صاحب العزة على بك فهسى كامل التى أخذت يوم مغادرته القطر المصرى»^(٦٣). ويبيع فؤاد أفندى و«به «صورة المرحوم الشيخ سلامة حجازى فقيده التمثيل العربى». وتدعو الصحافه قراءها إلى «اقتناء هذه الصورة الفنية تخليداً للذكرى الفقيده»^(٦٤).

أكثر من هذا، استثمر المصورون بعض الأحداث والظواهر فى الساحة المصريه للترويج لأنفسهم. على سبيل المثال، تعلن «دار التصوير الفنى» للتلاميذ والطلبة عزمها على «تنزيل عموم» الصور لطلبة المدارس فقط إلى نصف القيمة بمناسبة «قدوم صاحب المعالى رئيس وفدنا المصرى»، وذلك لمدة أسبوعين فقط تبدأ من ٧ مايو ١٩٢١^(٦٥). ويراهن المصور السكندرى محمد أفندى على خالد على استثمار تنامى الحركة النسائية المصريه، فيهدى أكلشيهاً جميلاً إلى «مجلة النهضة النسائية» ومرفق طيه خطاب إلى مؤسستها لبيبة أحمد. وما جاء فى هذا الخطاب المؤرخ يوم ٢٩ سبتمبر ١٩٢١: «ميدتى سُررت لما أبديت من الشهامه الأدبية ونزولك إلى معترك الحياة القومية مكاتفة الرجل فى العمل للشهوض بالفتيات المصريات إلى مستوى لائق بهن كى يكن أمهات صالحات يعرفن كيف يُقوْمُن زهرة حياتهن...». ومن وجهة نظره، برهنت المجلة على مقدرة المرأة المصريه ومقدار كفاءتها العلميه: «... إذ هى للبنت خير مقوْم لأخلاقتها وللزوجة منار هدى لمعيشتها

الزوجية». وتدعيماً منه لرسالة المجلة، اعتزم على تزويدها «مدفوعاً بعامل الإخلاص لخدمة الوطن وخادميه» ببعض ما جادت به عدسته^(٦٦). ويُنشد فؤاد وهبة الجماهير المصرية بأن تتخلص في سلوكياتها الاستهلاكية من «عقدة الخواجة» ويُقبلون على المنتجات المحلية تشجيعاً لأبناء البلد: «... وذلك حتى نوقف تلبية الاندفاع نحو ما تصنع الأجانب ونحن أولى بالتعصيد منهم»^(٦٧).

ونجد الملاحظة بأن بعض الصحف قد عدلت من إستراتيجيتها التحريرية والإخراجية بإضافة كلمة «مصور» أو «مصورة» مجارة لهذه الصبغة الفوتوغرافية ذات الصبغة الوطنية. ثمة قارئ وقّع اسمه بحرفي ب. ش. يبعث برسالة جد مهمة إلى صاحب جريدة «النيل» القاهرية يذكر فيها: «يعتقد كثير من الفرنجة أن مصر هي (فقط) تلك الأزقة القلرية والشوارع الضيقة والأحياء البلدية، وسبب اعتقادهم هذا هو رؤية ما يصل إلى أيديهم من الصور التي يأخذها السائح الغرب ببعض الأماكن الأثرية أو الأحياء البلدية...». ولذا، يقترح عليه محلية صدر مجلته «... بكل ما تصل إليه يده من صور شوارع مصر الجميلة ومناظر نيلها البهيج وأن يطلب من عشاق التصوير ومنهم قراء هذه المجلة، أن يوافوه بما لديهم من تلك الصور». وقد لاقت الفكرة قبولاً حسناً لدى صاحب «النيل» الذي ناشد على الفور المعنيين بالتصوير أن يزودوه بالصور لنشرها «بلا مقابل خدمة لهذا الوطن العزيز وإحياء لذكره ما دامت هذه الصور مما يهم الجمهور الإطلاع عليه»^(٦٨).

وطبيعاً، لم تكن هذه الرسالة وحدها وراء تغيير سياسة «النيل»، ولكنها تعكس المناخ السائد آنذاك. فعلاً، نجد المجلة قد ألحقت باسمها كلمة المصور لتصير «النيل المصور» اعتباراً من العدد رقم «١٠٣» الصادر يوم السبت ٦ يناير ١٩٢٣^(٦٩). ثم تعلن عن سياستها الجديدة بأنها «مجلة مصرية وطنية بحثة. تنظر قبل كل شيء إلى مصر ومحاسن مصر وبدائع مصر وأهل مصر وآثار مصر ورجال مصر وتاريخ مصر وكلما يُوجد بمصر». وتطلب من القراء أن يرسلوا صور الأشخاص والحوادث والمناظر لنشرها في «النيل» الذي يشرف بخدمة إخوانه ومواطنيه. علاوة على نشر صور الموتى «تخليداً لذكراهم» ونشر صور

العرويين. وتلقت المجلة أنظار القراء بأن «الجراند المصورة جديدة فى بلادنا»، ورغم أنها تسير على نهج الصحافة الغربية المصورة، فإنها تُحافظ على «تقاليدنا الشرقية»^(٧٠). وعلى غرار «النيل المصور»، وفى ذات التوقيت وينتسب التوجهات أيضاً، تُركز مجلة «المحاسن المصورة» على البُعد المصرى القديم فى بنية الشخصية المصرية. إذ تُعلّق على صورة فوتوغرافية ملونة نشرتها على الغلاف الأمامى بقولها: «الصورة البديعة التى دبجها يراع المصور الشهير المستر ماتانيا ما كانت عليه ملكات مصر فى عهد الفراعنة من الرقى والتمدن والرفاهية ورشاقة الملابس رشاقة أرفع من أن تُنال»^(٧١).

النهضة المصرية

إذا كان مطلع عقد عشرينيات القرن العشرين قد شهد «نهضة مصرية» فى السوق الفوتوغرافية على النحو سالف التوصيف، فقد واكبها أيضاً نهضة معرفية ماثلة عبر القنوات الصحفية المعاصرة من إنتاج عقول مصرية. وقد تجسدت هذه النهضة فى ترسيخ ظاهرة السلاسل التعليمية والنقدية والتحليلية التى وثقت بشدة الشراكة بين التصوير الشمسى والصحافة والتى سبق أن دشتتها «المقتطف» منذ تأسيسها فى مطلع الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وفى هذه المرحلة التعليمية الجديدة، كانت البداية مع مجلة «النشرة الاقتصادية المصرية» التى نشرت سلسلة مقالات تحت عنوان «فن التصوير الشمسى: إرشادات للفؤاة المبتدئين» بقلم أمين حمدي مصور غاو من أسوان، بدأت أولها فى مارس ١٩٢١ وانتهت أخيرتها فى يونية ١٩٢١. وفى ديباجة الحلقة الأولى التى جاءت تحت عنوان «تصوير الأشخاص»، يرسم الكاتب الفلسفة العامة لمشروعه قائلاً: «لا يجدى الغاوى المبتدئ فى فن التصوير الشمسى مطلقاً أن يكون لديه مكان معد للتصوير، كذلك الذى يراه فى محلات المصورين المتاجرين، بل إن هذا قد يعوقه بدل أن يكون مساعداً له لأن المصور المتاجر إنما يستعمل مثل هذا المكان المجهز ليحصل على نتائج معينة يطلبها منه زبائنه، ولكن الغاوى فى إمكانه الحصول دائماً على صور بديعة جداً فى أى مكان لو اتبع مبادئ هذا الفن الجميل، وسنورد فى كل رسالة بعض هذه القواعد بما يسهل فهمه على

المبتدئ ويستفيد منه الخبير، كما أننا خدمة لهذا الفن على استعداد للإجابة على أى سؤال يُوجه إلينا»^(٧٢).

وتوالت الحلقات: فترة الالتقاط^(٧٣)، تصوير الأطفال^(٧٤)، نظرى وعملى^(٧٥)، اختيار أداة التصوير^(٧٦). ونجدد الإشارة إلى أن هذه المقالات كانت تُنشر فى ذات التوقيت بمجلة «رعمسيس». وبعد خمس حلقات، أخذ جمهور التصوير الشمسى يتفاعل معها ومع كاتبها. فتمه سؤال من ميخائيل أفندى شكرى الموظف فى شركة كوكس بالقاهرة عن الأعداد النسبية الموجودة على عدسة آلة التصوير، وسؤال من محمد أفندى عبد المنعم سكرتير الزراعة بأسبوط عن الوسائل الحديثة للاستغناء عن تقنية الحجر المظلمة، وسؤال من محمد أفندى جمال الطالب بالإسكندرية عن أنسب فترة للالتقاط^(٧٧).

ومنذ ذلك الحين، استطاع اسم المصور الغاو أمين حمدي الأسوانى فى سماء إنتاج المعرفة الفوتوغرافية على متون صفحات الصحافة المعاصرة. ولم يقف دوره عند هذا الحد، بل تخطاه إلى تدشين تقليد جديد فى الوسط الفوتوغرافى بتأسيسه «رابطة الفنية لغواة التصوير الشمسى-جمعية مراسلة» مع مطلع النصف الثانى من عام ١٩٢١ بهدف تقديم إرشادات للغواة المبتدئين وفى عين اللحظة محادثة مع غير الغواة أيضاً. ورغم أن الفكرة الجنينية لهذه الرابطة قد ظهرت على صفحات مجلة «النشرة الاقتصادية المصرية»^(٧٨)، فإن «مجلة الروايات المصورة» قد التقطتها منذ ميلادها وتبنت كافة أنشطتها. وقد استدحت المجلة هذه السنة الحميدة بعبارات ذات دلالة فى رسالتها إلى مؤسس الرابطة والقراء معاً: «... فقد أوليتنا جميلاً بإرادتك الصادقة التى تُريد بها أنت وإخوانك النجباء أن يكون لغواة فن التصوير الشمسى رابطة تجمعهم وتوحد كلمتهم. ولقد فتحنا صدر مجلتنا لك ترحيباً متسعاً لأنكم ترمون إلى أشرف غاية فنية يؤمل لها مستقبل باهر جداً. ولاغرو فالقطر المصرى كان فى سالف الزمان منبع الفنون الجميلة ومستقرها بدليل عاديته وآثاره. وما أعضاء رابطة فنكم الفنية إلا سلالة أولئك الأجداد الأمجاد الذين أوتوا من الفطنة والذكاء ما جعلهم يقطعون مراحل فى مضمار الفنون أيام كان سائر العالم يستمد منهم علومه ومعارفه...»^(٧٩).

فى هذه الجولة، أعاد أمين حممدى نشر سلسلة مقالاته آنفة الذكر على صفحات «مجلة الروايات المصورة»، ولكن، مع مزيد من المعلومات والإيضاحات والتنقيحات. وقد حدد أهداف سلسلة مقالاته فى هذه المرة، بأنه سيثبت خطأ النظرية الشائعة بأن التصوير الشمسى «فن يحتاج إلى الجيب العامر كثيراً». كما أن هذا الفن لا يحتاج إلى فلاسفة ولا إلى ميكانيكيين ليكوتوا غواة: «... يحتاج إلى أولئك الذين لا يسمحون طرايبهم بفرش الشعر ولا شعرهم بفرش الملابس، إلى أولئك فقط الذين فيهم ملكة التمييز يحتاج هذا الفن». ويتأشد الكاتب قراء المجلة بمتابعة «الفصول التى تُنشر» على صفحاتها، وسواصل «فى خلال هذه النهضة القومية صرخاته العالية إلى أن تصبح أداة التصوير إلزم لكل مصرى من مظلته وأحب إليه من سيجارته» (٨٠).

مجلة الروايات المصورة

فن التصوير الشمسى إرشادات للغواة المبتدئين والمتقدمين

« حقوق الطبع والنقل واستمال الاصطلاحات محفظة للكاتب »

سأولى سبي الى ان تصبح أداة التصوير الشمسى احب للمصرى من سيكارة والزم اليه من مظلته
أسوة بالأمم الغربية التى ادركت فوائد هذا الفن الجليل
الكاتب

بدأت أولى حلقات «فن التصوير الشمسى: إرشادات للقوة المبتدئين» على صفحات «مجلة الروايات المصورة» يوم ١٤ أغسطس ١٩٢١ عن «العدسة وجهازاتها»^(٨١). وجاءت الحلقة الثانية عن «التحديد البؤرى»^(٨٢)، وفى الحلقة الثالثة التى خصصها له «باقى أجزاء الكاميرا»، وضع أسفل العنوان الرئيسى عبارة «حقوق الطبع محفوظة للكاتب»^(٨٣). وبدءاً من الحلقة الرابعة التى حملت عنوان «المرئى»، عدل من العبارة السابقة إلى «حقوق الطبع والنقل واستعمال الاصطلاحات محفوظة للكاتب». ويرجع ذلك إلى انفراده من بين كل معلمى التصوير الشمسى على صفحات الجرائد بأنه أول من عرّب المصطلحات الفوتوغرافية. وبدءاً من هذا العدد، دمج مقالاته بالشمار الآتى: «سأولى سعى إلى أن تصبح أداة التصوير الشمسى أحب للمصرى من سيكارتته والزم إليه من مظلته أسوة بالأمم الغريبة التى أدركت فوائد هذا الفن الجميل». وبدءاً من هذا العدد أيضاً، افتتحت المجلة «باب النقد» الذى ينشر عدداً من الصور التى التقطها أبناء الرابطة ونقدتها وتحليلها نظرياً وعملياً من كافة الزوايا. وأعلن أمين حمدي أنه «يتقبل كل مناظرة فنية يرومها زميل مصوّر فيما يكتب على هذه الصفحات». وكذا، يشهد العدد بنشر صور ورسائل من أبناء الرابطة وأولهم خليل أفندى جميعى من رمل الإسكندرية^(٨٤).

وبخلاف نشر صور أعضاء الرابطة فى «باب النقد»، ابتكرت المجلة باباً جديداً أسمته «صور اليوم» تنشر فيه إبداعات المصوّرين المصريين مع تقييمها فنياً بدءاً من نوع الكاميرا المستخدمة مروراً بتقنيات الالتقاط والتحميض والإظهار وانتهاءً بنوعية الأفلام المستعملة. وقد جذب هذا الباب المصوّرين من كل أنحاء مصر. فمن القاهرة، أرسل بسيم شكرى من ذوى الأملاك وعضو الرابطة بإسهاماته، ومن المنصورة أرسل محمد أفندى زكى الزكى المصوّر الغاو بإنتاجه^(٨٥).

ورغم التفاعل الإيجابى لجمهور التصوير الشمسى مع «مباحث» أمين حمدي على صفحات «مجلة الروايات المصورة»، فإن أكثر قراء المجلة كتبوا إليها «... يتضجرون من

إطالة مقالات التصوير الشمسى. وحجتهم أن السواد الأعظم منهم لا يهتم بهذا الفن. وفعلاً، تتسم هذه المقالات بطابع علمى بحث علاوة على شغلها مساحات كبيرة نسبياً من حجم المجلة. لهذه الأسباب، ونظراً لأنه... لم يشترك فى مجلتنا من أعضاء الرابطة الفنية سوى نفر قليل جداً، طرحنا إدارة المجلة هذه المسألة على قرائها لاستفتائهم حول إبداء رغبتهم فى إقفال هذا الباب أو إبقائه على أن تخضع لرأى الأغلبية^(٨٦).

فى ٢٧ نوفمبر ١٩٢١، أعلنت المجلة أن الاستفتاء قد أسفر عن أن «٢٥» قارئاً طلبوا إبقاءها على حالها و «٧٣» قارئاً اقترحوا أن تكون المقالات نصف ما كانت عليه وأن تُنشر مرتين شهرياً بدلاً من أربعة و «٨٦» طلبوا إلغاءها كلية. وبذا، يصير إجمالى القراء الراغبين فى إبقائها «٩٨» قارئاً مقابل «٨٦» قارئاً يرغبون إلغاءها. ولذا، قررت المجلة إبقاءها على أن تكون المقالات وجيزة لا تتجاوز صفحتين وأن تُنشر كل أسبوعين مرة واحدة. وهكذا، أرضت الإدارة رغبات القراء وأعضاء الرابطة الفنية ولاسيما مؤسسها فى آن واحد^(٨٧).

استاء أمين حمدى لهذه النتيجة، وأحجم عن الكتابة لمدة شهر ونصف الشهر تقريباً. وفى منتصف يناير ١٩٢٢، عاود الكتابة على صفحات المجلة ولكن لم يُواصل حلقاته آنفة الذكر، بل أخذ يرد على نتيجة الاستفتاء بقوله: «لو أُتيح لى أن أنشر على صفحات هذه المجلة الزاهرة كلمات التشجيع التى أتلقها من أنحاء مصر والسودان العزيزين وسورية وفلسطين وبلاد العرب والقسطنطينية* ما سمعتنى عشرات من الأعداد». ونظراً لشهرة هذه المجلة فى «كافة أقطار الشرق... فلئننى آثرتُ أن أعود إلى إتمام ما بدأتُه على صفحاتها من فصول الإرشاد فى فن التصوير الشمسى». بيد أنه سينشغل عن كتابة مقاله الأسبوعى بإعداد كتابه «المصور المصرى». ونوه بأن الرابطة هى مجرد ارتباط وتعارف وتراسل بين الأعضاء فيما يختص بالتصوير الشمسى وليست جمعية ذات رئيس أو مجلس إدارة. وينحصر قانونها فى: التعارف والمراسلة والاستعلام والإفادة والنقد والنشر والتبادل

* يقصد إسطنبول (الأسنطة).

والمعاونة. وتجدد الإشارة إلى أنه وقَّع هذا المقال بـ «أمين حمدي مؤلف كتاب المصوّر المصري في أسوان» على عكس كل المقالات السابقة التي كان يوقعها بـ «أمين حمدي - مصوّر غاو - أسوان»^(٨٨).

ورغم وعد أمين حمدي الأسواني للقراء بمواصلة تقديم سلسلة المقالات التعليمية، فإننا لم نعثر بعد التاريخ الأنف على أى مقال بتوقيعه ولا أى مقال عن التصوير الشمسى ولا أى خبر عن الرابطة الفنية. ومع ذلك، لم تتوقف عجلة النهضة المعرفية الفوتوغرافية المصرية، وواصلت السير، ولكن هذه الجولة، ليست من أقاصى صعيد مصر، بل من وسط الدلتا وتحميداً من طنطا. إذ أعد حسن راسم حجازى سلسلة مقالات معنية بتعليم التصوير الشمسى عنوانها بـ «الكوكب المنير لغواة التصوير» ونشرها على صفحات جريدته الطنطاوية «روضة البحرين». وحرى بالتسجيل هنا أن صاحب الروضة يُعد رائداً وخبيراً في مضمار المعرفة الفوتوغرافية منذ أن أخذ يُصاحف الدوريات المعاصرة على مدى ثلاثة عقود خلت علاوة على امتلاكه استوديو راسم بطنطا. وقد انبعثت فكرة «الكوكب المنير» تلبية لرغبة طلبة قسم الآداب بمدرسة طنطا الثانوية الذين ناشدوا صاحب الروضة بأن ينفعهم برصيد خبرته الفوتوغرافية وطالبوه بتأسيس جمعية فوتوغرافية. وعلى الفور، وافق حسن راسم «تلبيةً لنداء الواجب والضمير». أكثر من هذا، منحت الجريدة مجاناً لهؤلاء الطلبة «ليروا ما نكتبه من المواضيع الهامة وستفرد لذلك باباً خاصاً بجريدتنا»^(٨٩).

وبمجرد نشر خبر تأسيس «الكوكب المنير»، انهالت ردود الفعل على إدارة الروضة بالاستحسان والتحييل. وتساءل الغواة عما إذا كانت الدروس عملية أم لا؟ وما نصيب من يبعد عن طنطا من حظ اشتراكه في هذه الجمعية؟ ويجيب راسم عليهم بقوله: «... أن الدروس ستكون على صفحات الجريدة من نشر مواضيع هامة في هذا الفن وسط آراء وأسئلة وأجوبة وكذا بعض النماذج فنية مصورة خاصة بهذه الصناعة وغير ذلك من الأفكار الحديثة التي لم يسبق لجريدة أخرى الخوض فيها مما يساعد الغواة»^(٩٠).

١٥٣

Journal-Rodit El-Bahreïn- Tanteb

الرسائل
بسم الله الرحمن الرحيم
والمؤمنين
والمؤمنات

الحسين
الرحمن
الرحيم

غير المملوك
Journal-Rodit El-Bahreïn- Tanteb
جريدة يومية كثرانية سنانية أميرية
اللاذقية جريدة كثرانية سنانية أميرية

للاوقات ٨ مارس سنة ١٩٢٢

«عشرة وسبعون لغير الأبطال القتلى»

خلاف يوم الخميس ٢٠ رجب سنة ١٣٤١

الفنر الصور



الكوكب المنير
نفوة الصورة

التصوير الشمسي واليدوي
مباحث جمعية الفنون الفنية للعبارة لنواة
التصوير بالقطر . ادواتها بسكنده شارح
للراوى نمرة ٧٧ باب سدره

بدأت أولى حلقات «الكوكب المنير» يوم الثلاثاء ٢٣ مايو ١٩٢٢ بعنوان «الزجاج الحساس». ويجوار هذا المقال، أخبرت الجريدة جمهورها من الطلاب بمناسبة انتهاء العام الدراسي وذهابهم إلى بلادهم بأن يتركوا عناوينهم الجديدة حتى يتسنى للإدارة إرسال الجرائد لهم كي «لا يُحرَموا من مطالعة الجريدة وحتى لا نُحرَم الصحيفة من ثمرات أقلامهم»^(١). وابتداءً من يوم الثلاثاء ٢٥ يولية ١٩٢٢، أخذت الجريدة تنشر لغزاً فوتوغرافياً عبارة عن «شكل» والمطلوب من هواة التصوير أن يوضحوا الكيفية التي أخذت بها هذه الصورة. وبعد الاقتراع على الأجوبة الصحيحة، يحظى الفائز بنشر صورته بالروضة والحصول على كليشه الصورة الخاصة به مجاناً^(٢). بيد أن استجابة الهواة لهذا الغز جاءت ضعيفة وعلى عكس المتوقع، إذ كانت الأجوبة الصحيحة «لا تتجاوز أصابع

اليد»، ولذا، أعادت الجريدة نشره «لಿದرك الغواة بالبحث والتقيب وإعمال الذاكرة ما خفى عليهم»^(٩٣). ومع ذلك، لم يرد على الجريدة إلا ثلاثة أجوبة فقط، منها واحدة خطأ، واثنان صحيحتان أحدهما من حسن أفندى رشدى بالزقازيق وثنائيهما من محمد أفندى شوشة من طنطا. وأسفرت القرعة بينهما عن فوز الأخير^(٩٤).

ورغم إجهاض تجربة اللغز المصور عقب ولادتها بشهرين فقط، فإن سلسلة دروس «الكوكب المنير» تابعت على صفحات الروضة حتى أبريل ١٩٢٣^(٩٥). وتجدر الإشارة إلى أن تأثير «الكوكب المنير» لم ينحس فقط على إقليم الغربية وجواراته القريبة فقط، بل امتد إلى عاصمة الديار المصرية. فمن القاهرة، يسأل محمد عبد السلام صاحب الروضة أن يفيدته عن «أحسن طريقة لتظليل الزجاج الفوتوغرافى». وقد خصص راسم حلقة مستقلة للرد على سؤال القاهرى فى تفصيل وإيضاح دقيقين^(٩٦).

بيد أن أهم استجابة لـ «الكوكب المنير» جاءت من «أولاد الكار» أنفسهم. إذ دشّن أحمد زكى مؤسس جمعية النهضة الفنية المصرية لغواة التصوير الشمسى واليدوى بمصر ومقرها الإسكندرية^(٩٧) سلسلة مقالات تعليمية وإرشادية على صفحات جريدة «روضة البحرين» تحت عنوان «التصوير الشمسى واليدوى». وقد نشر أولى حلقاتها يوم الخميس ١٩ أبريل ١٩٢٣ تحت عنوان «فن التصوير». وفى رسالته إلى صاحب الروضة، أثنى عليه بشدة: «... فأنت يا عزيزى راسم أقدم غاو عرفته للآن وأول رجال الفن العاملين المجدين الساعين الباذلين النفس والنفس فى ما يعود عليه بالفلاح وعلى الأمة بالرقى والنجاح»^(٩٨).

وفى حلقاته الأولى، أكد أحمد زكى على أن التصوير «فن عظيم كبير له أصول يتحتم السير عليها ونواميس يجب مراعاتها». ودعا المصريين إلى الأخذ به والإفادة منه: «فها يا أبناء النيل وأحفاد رعمسيس أعيدوا مجدكم السابق بتعصيد الفنون والأخذ بانصرها. هيا

وخذوا بيد التصوير ذلك الفن الذى كان لأجدادنا الفضل الأسمى فى برونه للعالم ورقبه...^{٩٠} وأرجع زكى تأخر المصريين فى مضمار التصوير الشمسى إلى: عدم وجود جمعيات وروابط فنية تُنير للهواة الطريق، كثرة ما يعترض البادئ من العقبات الفنية التى قد تضطره إلى ترك الاشتغال بالفن، توهم البعض بعدم جدوى الاشتغال بهذا الفن، المصروفات العظيمة التى يضطر الهواة إلى دفعها لأصحاب محال ومخازن التصوير الذى يُكدرهم أن يُشاهدوا جماعة أو جمعية تقوم بنصرة الفن لئلا تضيق أرباحهم الكبيرة التى يجنوها من وراء جهل الناس بأسراره. لهذا كله، يدعو المشتغلون بفن التصوير الشمسى إلى الانضمام لرابطته آنفة الذكر ليؤكسدا أن «... بمصر شبيبة ناهضة وقوم يعملون إلى ما فيه خير بلادهم ورقى فنونهم ومعارفهم»^(٩١).

بمجرد نشر الحلقة الأولى من سلسلة «التصوير الشمسى واليدوى» لأحمد زكى، هاجمها بعنف أمين حمدى، الذى انتقل من أسوان إلى بنها وصار يحمل منذئذ لقب البنهاوى، وأسس «الرابطه الفنية المصرية للهاثمين بفن التصوير الشمسى فى بلاد الشرق» ومقرها بنها. وقد برر انتقاداته لزكى بالآتى:

١ - انتحل اسم الرابطه الفنية لغواة التصوير الشمسى بتغيير بسيط بأن استبدل كلمة الرابطه بالنهضة.

٢ - اقتبس «كثيراً جداً» من العبارات التى جاءت فيما سبق أن أذاعته الرابطه من مباحث الفن دون أن يوثق مصادرها.

٣ - تجاهل أمر الرابطه البنهاوية عندما نفى وجود جمعيات أو روابط فنية بمصر.

وأشار حمدى إلى ذبوع صيت رابطته آنفة الإشارة بقوله: «... لا يوجد فى بلاد الشرق كافة عن يحملون مصورات من يجهل أمر الرابطه... وبها أكثر من خمسة آلاف عضو مراسل منهم مئات أعضاء عاملين». وكشف عن أن «أحمد أئندى زكى عامل تليفون

محطة القبارى» كان عضواً بها ثم انفصل عنها. ولذلك، طلب البنهاوى من السكندرى عدم انتحال اسم رابطته، وكذا، يجتهد فى أن «يتكر ما يكتبه ابتكاراً بدون إغارة على مباحث كتبها غيره» (١٠٠).

لم تقتصر رسالة البنهاوى على نقد السكندرى فقط، ولكنه استغلها فى الترويج لرابطته وإننتاجه. إذ تبرع بـ «٥٠٠» نسخة من كتاب «مباحث فن التصوير الشمسى» لقراء الجريدة. أكثر من هذا، عرض أمين حمدى على حسن راسم أن يكتب على «صفحات الروضة الزاهرة» فصلاً عن هذا الفن متممةً تَزرى بمقال الأديباء. وفى حالة موافقته، سِيرُسل المقال الأول مرفقاً معه مسابقتين فئتين بين قراء الروضة جازتاها ميداليتان الأولى ذهبية والثانية فضية. ورغم تقدير راسم لرسالة حمدى ونشرها والترحيب باستقبال مقالته عن التصوير الشمسى، فإنه خشى أن تتحول الروضة إلى «ميدان لحرب شخصية أو سجل يسجل فيه الكاتب أعماله وأباده فيزكى نفسه طارة ويطربها أخرى. وبذلك تصبح الرسائل بعيدة عن الغرض الأسمى المقصود». ويسدو أن راسم - صاحب رصيد الخبرة الطويل - استشعر خطورة أن تتحول جريدته إلى ساحة مناظرة بين المعنيين بالتصوير الشمسى. ولذا، أعرب عن ترحيب «أنهر الروضة» بنشر ما يرد إليها من رسائل الفوتوغرافيين شريطة أن تبتعد عن «القدح والمدح». وناشد الجمعيات الفوتوغرافية أن تتضافر وتأخذ جميعاً بأسباب الرقى الحقيقى والفلاح المنشود كى يسيروا بهذا الفن سيراً جميلاً (١٠١).

ورغم نشر أحمد زكى حلقة الثانية التى حملت عنوان «متى تكون مصوراً» (١٠٢)، فإن صاحب الروضة قد أثر الابتعاد عن هذه المعارك حتى أنه أوقف سلاسله التعليمية والإرشادية. وتجدر الإشارة إلى أن معركة البنهاوى والسكندرى على صفحات الروضة الطنطاوية كانت امتداداً لذات المعركة التى اندلعت على صفحات «النبيل المصور» القاهرية خلال شهرى فبراير ومارس ١٩٢٣ (١٠٣).

نخصص هذا الباب فى الإرشاد التقنى^(١٠٤). واتخذ نابض بيتاً شعرياً أقرضته «عدسة» شعاراً له^(١٠٥):

والله لن أبصر مما بدا غير وجوه زائها الحُسن

تفاعل جمهور التصوير الشمسى مع «نابض» و «لمحات مصوّره» كما يتضح من الرسائل التى وصلت إليه من القاهرة والإسكندرية وأسيوط والأقصر. ومن الأخيرة، بعث أمين محمد الأقصرى برسالة أثنى فيها على نابض لجهوده من أجل ترقية فن التصوير الشمسى... الذى تقدم فيه الغربيون تقدماً عظيماً لم يتقدمه أحد مثلهم. فإنك لا تنظر إلى السائح الذى يؤم هذه البلاد إلا وتجده آلة التصوير لا تفارقه فى غدواته وروحاته (كالكييف) الذى لا تفارقه حلبة السجائر. كذلك أطفالهم بدلاً من أن ترى معهم لعبة قليلة الأهمية تجد آلات التصوير^(١٠٦).

وبجانب نابض صاحب لمحات مصوّرة، ثمة «مصوّر» المختص بالمباحث الفنية العلمية الاستقرارية فى التصوير الشمسى، و «شعاع» للمعنى بأحاديث سلبية، و «مصباح» المجهّب على المسائل الفنية، و «مجهر» الناقد للمصور من الناحيتين العملية والفنية مع ذكر أصول هذا الفرع وقواعده، و «يراع» جامع كلمات فى سبيل الفن يمتزج فيها الشعر والأدب بالفن، و «محرر» المنوط به أخبار الرابطة الفنية ووسائل التحرير والكتب الفنية التى تُصدرها الرابطة والمسابقات التى تجربها بين الهائمين وطلب الالتحاق بالرابطة وغير ذلك مما ليس له علاقة مباشرة بفنية التصوير الشمسى؛ أى النواحي الإدارية والإعلامية. ولكاتبه هؤلاء الكتاب، تُعنون الرسائل كالتى: حضرة المحترم أمين أفندى حمدى مؤلف مباحث فن التصوير الشمسى ومؤسس ورئيس الرابطة الفنية - للزميل (....) - بنها^(١٠٧).

(٢)

التصوير الشمسي

فن التصوير الشمسي من الفنون الجيلة
المفيد التي اهتمت بها الممالك الاوربية ايماناً
اهتمام فهو تسلياً للصغير كما ان صنعه مفيد
بأيدي الماهرين

ولقد انتشر التصوير الشمسي الآن
انتشاراً كبيراً وقل من الآلات والادوات
فاصبح في مقدرة كل انسان تقريباً الاشتغال
بهذا الفن الجليل

مجلة المدرسة الهندسية

باب الفنون

عباس الازهرى

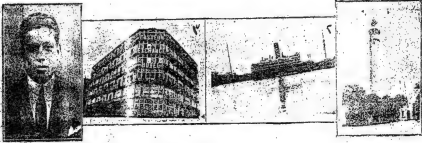
رئيسه على- ورئيس الجemie الفوتوغرافية

بالمدرسة

وفى خط متواز مع نشاط «الرابطة البنهاوية»، خصصت «مجلة المدرسة الهندسية» باباً
ثابتاً لتعليم «التصوير الشمسي» اضطلع به عباس الازهرى الطالب بالسنة الرابعة علمى
ورئيس الجمعية الفوتوغرافية بالمدرسة (١٠٨). وافردت مجلة «المضمار» باباً خاصاً
بـ «طرائف هواة التصوير الشمسي». وفى كل عدد، يعرض هذا الباب ما بين ٤-٦ صور
تتناول غالبيتها العظمى مناظر مصرية طبيعية. ثمة مجموعة مشاهد سكندرية التقطتها
عدسة محمد أفندى مختار إبراهيم بالمهندسخانة (١٠٩). وثمة أخرى عن تنويعات بورسعيدية
أخذها أمين أفندى حافظ صراف محافظة الإسماعيلية (١١٠). وهناك تشكيلة قاهرية انتقاها
محمد أفندى السعيد محمد عضو بالرابطة الفنية لهواة التصوير الشمسي بمصر وبالجمعيات
الأوربية (١١١). وتوجد تشكيلة قاهرية أخرى التقطها محمود أفندى رياض رئيس جمعية
التصوير الشمسي بالمدرسة السعيدية (١١٢).

الغبار يوم الجنازة ٢٧ أكتوبر ١٩٢٢

طرائف هواة التصوير الشمسي



« (١) دار بورسعيد (٢) البصرة كينوشا اليابانية تغل مياه بورسعيد (٣) لوكافة اينتل اكد تشيخ ويسيا الهورسيديون « البيت الجديد »
« (٤) امين اندي حافظ انه هذه الصور ومرايف عائلة الاسماعيلين »

الغبار يوم الجنازة ١٠ ديسمبر سنة ١٩٢٢

طرائف هواة التصوير الشمسي



(١) طريق الازهر
(٢) محمد افندي غنار
ارهم اخذ هذه الصور
وممن هواة التصوير
والسباحة والوسيقى
والسناج (٣) اشعة الشمس
حول القناطر الخيرية (٤)
غزال يحدقة الحيوانات
بطنا (٥) القناطر الخيرية

عند هذا الحد من الزخم، قفزت المعرفة الفوتوغرافية خطوة جد مهمة إثر هذه النهضة آنفة الوصف. إذ شهد سوق الكتاب المصرى خلال عامى ١٩٢٣-١٩٢٤ صدور عدد ليس بالقليل من الكتب الفوتوغرافية. فمنذ عام ١٩٢٣، انشغلت الرابطة الفنية البنهاوية فى إنجاز مؤلفات رئيسها أمين حمدي وهى: التصوير الشمسى إلى ما قبل الالتقاط، فترة الالتقاط ببلاد القطر المصرى^(١١٣)، التصوير الشمسى: إظهار وطبع وتكبير الصور^(١١٤)، ما هو التصوير الشمسى وكيف تصوير من الهاتمين به إن كنت من المشتغلين به^(١١٥)، وأخيراً كتاب المصور المصرى، وهو عبارة عن دائرة معارف مصورة فى فن التصوير الشمسى، نُشرت أولاً على هيئة «ملازم متفرقة» ثم جُمعت فى كتاب، وترجع جذوره إلى أيام أن كان المؤلف مقيماً فى أسوان^(١١٦).

وبخلاف إنتاج أمين حمدي، أضاف عباس الهراوى-الحبير بعين شمس- إلى المكتبة الفوتوغرافية كتاباً عن «التصوير بالألوان» مع مطلع عام ١٩٢٤ «يُعلمك كيف تخرج الصور الفوتوغرافية ملونة بدون أصباغ»^(١١٧). كما أضاف رياض أفندى شحاتة - رائد التأليف الفوتوغرافى- كتاباً عن «التصوير والحفر» مع مطلع النصف الثانى من عام ١٩٢٤^(١١٨).

وحريٌّ بالملاحظة أن الكتاب الفوتوغرافى كان يُباع غالباً بمعرفة مؤلفه وأحياناً لدى مؤسسات التصوير الشمسى مثل محلات دلمار ومترى ومخازن الفوتوغرافية المصرية^(١١٩). وقد آتت المكتبة الفوتوغرافية بعض أكلها. ففى رسالة من سعيد عبده إلى جريدة «أبو الهول» يعترف فيها بفضل أمين حمدي وكتابه «التصوير الشمسى» على تعلمه هذه الحرفة. ومما جاء فى الرسالة: «كنتُ أنظر إلى فن التصوير نظرة الطامع فى شئٍ محبوب لا يستطيع الوصول إليه... لكن الأستاذ أمين أفندى حمدي بفضل ما أبدع... قد محا من نفسى أثر هذا الظن الخاطئ وجعلنى وليس بينى وبين قطاف هذا الفن إلا شراء آلة التصوير ثم تتبعه فى كل ما يكتب...». وختم القارئ رسالته إلى أمين حمدي بعبارة تمكس مناخاً

فكرياً وسياسياً: «... وأسأل الله أن يجعل منه ومن أعضاء رابطة الفنية أبطالاً يعيدون لمصر بهجة العصر القديم، عصر الجمال والفنون» (١٢٠)

وهكذا، يتضح مما سبق أن كل الخيوط قد تجمعت لتجعل من عام ١٩٢٤ علامة فارقة في تاريخ التصوير الشمسي بمصر. فإذا كان هذا العام قد جسّد سياسياً الطموحات المصرية في «وزارة الشعب» بكل خلفياتها ورهاناتها، فبالمثل، وفوتوغرافياً، اختزل هذا العام كل الجهود الفوتوغرافية. إذ شهد اصطباغ التصوير الشمسي بالطابع المصري وتكريس الهوية القومية، زخم معرفي عبر الصحف والكتب، ظهور دولت رياض شحاتة كأول مصرية محترفة التصوير (١٢١)، تأصيل الجمعيات الفوتوغرافية في المدارس (الحدبوية، السعيدية... إلخ)، انتشار الجمعيات الفوتوغرافية على مستويات شعبية مثل جمعية المسلة الفنية لغواة التصوير (١٢٢)، النشاط الملحوظ والمتوهج للجمعيات الرائدة التي استقطبت هوة التصوير من شتى المجالات. فمثلاً، ضمت الرابطة الفنية البتهاوية إلى صفوفها أحمد أفندي إبراهيم حجازي - من كبار أعيان الصاغة - الذي يدين له تاريخ التصوير الشمسي المصري بالفضل. إذ أنه مؤسس ومدير أول مجلة مصرية متخصصة في التصوير الشمسي.

رغم أن دليل الدوريات بدار الكتب المصرية يُسجل أن مجلة «التصوير الشمسي»، ورقمها ٧٨١، قد توالى صدورهما منذ أغسطس حتى ديسمبر ١٩٢٤، فإننا لم نعثر بالكاد، والكاد، إلا على العددين الأولين منها فقط. فقد صدر أولهما يوم الأحد ١٠ أغسطس ١٩٢٤، وصدر ثانيهما يوم الإثنين أول سبتمبر ١٩٢٤. ومن دراسة هذين العددين، نستطيع تكوين صورة عامة عن كيفية إنشاء هذه المجلة والدوافع إليها وتوجهاتها وسياساتها التحريرية وخطوطها العريضة.

تُمثل مجلة «التصوير الشمسي» لسان حال الرابطة الفنية المصرية، وهي مجلة علمية فنية مصوّرة أسبوعية، ولكنها صدرت فعلياً مرتين فقط كل شهر. وقد أسسها وتولى إدارتها الصائغ أحمد حجازي عضو الرابطة الفنية آنف الذكر واتخذ مقرها بشارع المقاصيص في الصاغة بالقاهرة. وقد شكلت شعارها بأكمله من مفردات الحضارة المصرية القديمة: أبو

الهلل، الأهرامات، معبد... إلخ. ووضعت «الصندوق المظلم» أعلى يمين الشعار ووضعت عدسة آلة التصوير في أعلى يسار الشعار (١٢٣). ويعكس هذا الشعار دور مصر القديمة في فن التصوير من ناحية، وموقع آثارها المحورى على الخريطة الفوتوغرافية الحديثة من ناحية ثانية، وانبثاق التيار الفرعونى فى المشهد الفكرى المصرى من ناحية ثالثة.

وقد حمل الغلاف الأمامى للعدد الأول صورة الشاعر والأديب والمصور أمين حمدى مؤسس ورئيس الرابطة الفنية، ووقتها انتقل من بنها للعمل والإقامة فى أسوط. وعلى نحو ما سبق بيانه، قام هذا الرجل بدور تعليمى وتشقيفى فاعل فى ميدان تقنيات التصوير الشمسى سواء من خلال مقالاته الصحفية المسلسلة أو من خلال مؤلفاته المتعددة. علاوة على دوره الرائد فى تعريف المصطلحات الفنية المختصة بالتصوير الشمسى. وفى دياجة العدد الأول، صدرها أحمد حجازى بالشعار الذى رفعه دوماً أمين حمدى وهو : «سأوالى سعى إلى أن تُصيح المصورة أحب إلى المصرى من سيكارتة والزم إليه من مظلته أسوة بالأمم الغريبة التى أدركت فوائد هذا الفن الجميل» (١٢٤).

تكشف المتاحية العدد الأول عن جملة قضايا جد مهمة مرتبطة بوضعية التصوير الشمسى. فمن منظور دينى، تتجلى لغة الخطاب إلى الجماهير منذ السطور الأولى: «لك الحمد يا من صورّت الإنسان فأحكمت تصويره وعلمته ما لم يكن يعلم...». ومن منظور تقنى، تُبلور الافتتاحية مكانة مصر بعامة فى النسق الفوتوغرافى: «... هذا ميدان سباق لسا من فرسانه. ومتجع لحاق لسا من أحواله. ولكتنا من رواده وقصاده على ما بنا من ضعف. ندخل تلك الحلبة». ومن منظور صحفى، يتضح عدم وجود أية صحيفة متخصصة فى مجال التصوير الشمسى مما حدا بأحمد حجازى إلى «سلوك هذا السبيل الوعر» لإصدار هذه المجلة «بأذلاً فى سبيل نشرها كل مرتخص وغال». ومن منظور سياسى، تُميط الافتتاحية اللثام عن المناخ الذى جسده وزارة سعد زغلول وتدابيراته: «غير أننا لا ننسى عطف وزارة الشعب وتعضيدها للفنون الجميلة وإقامة لجنة خاصة للنظر فى ترقية الفنون... حتى تنهض بالفنون إلى المستوى اللائق بها فتبعث بالبعوث وتأتى بالفنيين من ربوع العلم لتصبح مصر كعبة القصاد ونجعة الرواد وما ذلك على همة العاملين بعزى» (١٢٥).

اعتمدت المجلة على أعضاء الرابطة الفنية فى تزويدها بالمادة التحريرية والمصورة. فيكتب أمين حمدي عن «أنواع المصورات»، ويوجب مصباح ومصور على الأسئلة الفنية، ويكتب براع كلمات فى سبيل الفن^(١٣٦). وتنتشر المجلة فى كل عدد صورة على نصف صفحة أو ربع صفحة لأحد أبناء الرابطة مع مقال باسم صاحب الصورة يتناول فيه رؤيته للتصوير الشمسى وعلاقته به قبل دخول الرابطة وبعده. ففى العدد الأول، كان ضيف المجلة لطيف أفندى نجيب عضو الرابطة وموظف بمصلحة التلغراف. وقد استهل مقاله بعبارة: «التصوير هو الجمال، والجمال هو النبوغ، وما أجمل النبوغ فى التصوير». ويُلخص فى آخر المقال انطباعه عن التصوير الشمسى بقوله: «... أصبحت المصورة أحب إلى من سيكارتى والزم من مظلتي. فكم من مناظر جميلة أنستى ما يُحيط بى من مرارة الحياة وكم من تأملات فى جمال الطبيعة ألتقطها بمصورتى فمنعت عنى أكداراً وأحزاناً». وأخيراً فإن آلة التصوير بالنسبة إليه: «تُجسم الخيال - وتُحرك الجماد - وتقرب الآمال - تلك هى المصورة فحسب»^(١٣٧). وفى العدد الثانى، حل ضيفاً على المجلة حسن أفندى محمد يوسف عضو الرابطة والموظف بقلم طرود البوستة بالإسكندرية. وحسبما أورد فى مقالته: «مصر منبع الفنون الجميلة منذ القدم، وهى أول بلد هبط فيه وحى الحضارة والمدنية، فاقبش الغريون قسطاً وافراً من علومها وحضارتها حتى بلغوا شأواً عظيماً من الرقى والتقدم وأصبحنا... دونهم علماً وأقلهم حضارة ورقياً. وصرنا على هذه الحالة إلى أن بعث الله لنا... شيان اليوم الذين هم عمُد المستقبل، فقاموا بتأسيس ما انهدم من مجد تليد وأخذوا فى استنهاض الهمم لتشييد حضارتنا السابقة...»^(١٣٨).

وتحت عنوان «معرض الصور: أحاسن المحاسن مما صوره أعضاء الرابطة الفنية»، تنتشر المجلة نماذج من الإنتاج الفوتوغرافى لأبناء الرابطة^(١٣٩). وفى العدد الثانى، أعلنت المجلة عن «المسابقة الفنية الأولى فى التصوير الشمسى» وجوائزها عشرين جائزة ثمينة: ميدالية ذهبية، ميدالية فضية، أموال، اشتراك مجاني لمدة عام أو نصف عام فى المجلة. ويتلخص موضوع المسابقة فى إرسال الشخص بأحسن صورة صورها لأى منظر طبيعى من أى حجم

إلى إدارة المجلة. وسيقوم أمين حمدي - رئيس الرابطة - بفحص الصور «وسيكون حكمه في هذه المسابقة حكماً نهائياً». وسوف تُنشر نتيجة المسابقة في العدد السابع، وتُنشر الصور الفائزة في العدد الثامن، وتُنشر صور الفائزين في العدد التاسع، وتُنشر أحسن الصور التي لم تزل جوائز في العدد العاشر (١٢٠). ورغم الهدف التسويقي لهذه المسابقة، فإننا لم نقف على مدى تفاعل الجمهور معها ومدى صدقها وجديتها. إذ أننا لم نعر إلا على العديدين الأولين فقط اللذين نشرناهما في الملحق الرابع .

وهكذا، إذا كان عام ١٩٢٤ قد شهد عدة تجليات على درب تفعيل دور المصريين في صناعة التصوير الشمسي، فثمة سؤال يطرح نفسه بعد مرور «٨٥» عاماً على اختراع التصوير ودخوله إلى مصر: ما الذي التقطه المصورون؟ وكيف التقطوه؟ ولماذا؟ يجيب الفصل الأخير .

الهوامش

- (١) أحمد رفعت : معجزة هذا المصمر الأنور أو التلغراف للصورة ، الرابة الثمانية ، عدد ١٠ ، الخميس ٢٨ فبراير ١٩٠٧ ، ص ٧٦ .
- (٢) المصطف : السنة الثالثة والعشرون ، الجزء الخامس ، ١ مايو ١٨٩٩ ، ص ٣٩٧ .
- (٣) التلغرافات الجديدة : ٢٠ يونيو ١٨٩٩ ، ص ٢ . *Perez: Op.Cit., PP. 189- 190.*
- (٤) «كتب الأطفال» ، مجلة الشؤون الاجتماعية ، عدد ٨ ، السنة الثانية ، أغسطس ١٩٤١ ، ص ٩١ .
- (٥) نفسه : ص ص ٩١ - ٩٢ .
- (٦) نفسه : ص ٩٢ .
- (٧) الهلال : السنة الحادية والثلاثون ، الجزء السابع ، أول أبريل ١٩٢٣ ، ص ص ٧٣٠-٧٣١ .
- (٨) النار : للجلد العشرين ، الجزء السادس ، ص ٢٧٤ .
- (٩) المصطف : السنة السادسة عشرة ، الجزء الرابع ، ١ يناير ١٨٩٢ ، ص ٢٧٥ .
- (١٠) أحمد رفعت : المصدر السابق ، ص ٧٦ .
- (١١) سهيل اللافي : «الصحافة الشامية في مصر» ، مجلة المعرفة ، العدد ٥٢٥ ، السنة ٤٦ ، يونيو ٢٠٠٧ ، سورية ، ص ص ١١٨ - ١١٩ .
- (١٢) اللطائف المصورة : ٢٩ مايو ١٩١٦ ، ص ٦ ، ١٢٠٧ .
- (١٣) نفسه : ١١ سبتمبر ١٩١٦ ، ص ٢ .
- (١٤) النيل : عدد ٨٥ ، السبت ١٨ فبراير ١٩٢٢ ، ص ١٠٥ .
- (١٥) نفسه : ٢٥ مارس ١٩٢٢ ، ص ١٨١ .
- (١٦) المنير : ٦ نوفمبر ١٨٩٧ ، ص ٢٤ .
- (١٧) اللطائف المصورة : ١١ سبتمبر ١٩١٦ ، ص ٢ .
- (١٨) النيل المصور : ١٧ أبريل ١٩٢٤ ، ص ١٦ .
- (١٩) مجلة الشباب : السنة الأولى ، الجزء الخامس عشر ، ١٦ يونيو ١٩١٦ ، ص ص ٦٦٦-٦٦٧ .
- (٢٠) مجلة الروايات المصورة : عدد ٣٣ ، ٨ يناير ١٩٢٢ ، ص ١٠٧٦ .
- (٢١) الفلاح : عدد ٤١ ، ٢٠ ديسمبر ١٨٨٦ ، ص ٣ .
- (٢٢) النيل المصور : عدد ٦٢ ، السبت ١٨ مارس ١٩٢٢ ، ص ١٦٥ .
- (٢٣) مجلة الروايات المصورة : عدد ٣٦ ، ٢٩ يناير ١٩٢٢ ، ص ١١٨١ .
- (٢٤) الرشيد : عدد ١٧ ، الثلاثاء ٢٤ أغسطس ١٩٢٠ ، ص ١٧ .
- (٢٥) اللطائف المصورة : ٢٨ أغسطس ١٩١٦ ، ص ٢ .
- (٢٦) مجلة السيدات : السنة الثالثة ، الجزء الثاني عشر ، أكتوبر ١٩٢٢ ، ص ٧٢٠ .

- (٢٧) المتقطف: السنة الثانية، الجزء الرابع، ١٨٧٩، ص ١٠٧.
- (٢٨) نفسه: السنة الثامنة، الجزء السابع، أبريل ١٨٨٤، ص ص ٤١٥-٤١٦.
- (٢٩) نفسه: السنة التاسعة، الجزء الخامس، فبراير ١٨٨٥، ص ص ٢٩٧-٢٩٨.
- (٣٠) نفسه: السنة الثامنة، الجزء العاشر، بولية ١٨٨٤، ص ص ٦١٤-٦١٥.
- (٣١) نفسه: السنة الرابعة والعشرون، الجزء السادس، ١ يولية ١٩٠٠، ص ص ٥٣٠-٥٣١.
- (٣٢) نفسه: السنة الثالثة والعشرون، الجزء الأول، ١ يناير ١٨٩٩، ص ٨.
- (٣٣) نفسه: السنة الثامنة، الجزء الثالث، ديسمبر ١٨٨٣، ص ص ١٥٦-١٥٧.
- (٣٤) نفسه: السنة التاسعة، الجزء الثامن، مايو ١٨٨٥، ص ص ٤٩١-٤٩٢.
- (٣٥) نفسه: السنة السادسة عشرة، الجزء السابع، ١ أبريل ١٨٩٢، ص ص ٤٩٣-٤٩٥؛ الجزء التاسع، ١ يولية ١٨٩٢، ص ٦٤٥؛ السنة الحادية والعشرون، الجزء السادس، ١ يولية ١٨٩٧، ص ص ٣١٣-٣١٤؛ السنة الثامنة والعشرون، الجزء الأول، يناير ١٩٠٣، ص ص ٨٩-٩٠.
- (٣٦) نفسه: السنة الثلاثون، الجزء الرابع، أبريل ١٩٠٥، ص ص ٣١٧-٣٢٠؛ الجزء الخامس، مايو ١٩٠٥، ص ص ٤٠٢-٤٠٤؛ السنة الثانية والثلاثون، الجزء العاشر، أكتوبر ١٩٠٧، ص ص ٨٥٤-٨٥٨.
- (٣٧) نفسه: السنة الثامنة، الجزء العاشر، نوفمبر ١٨٨٣، ص ١٢٨.
- (٣٨) القى: السنة الأولى، الجزء الخامس، أول يناير ١٨٩٣، ص ص ١٧٩-١٨٢؛ الجزء السابع، أول مارس ١٨٩٣، ص ص ٢٥١-٢٥٤.
- شرح حسن أفندي واسم حجازى فى «المتقطف» عام ١٨٩٧، ووتنها انتقل إلى شين الكوم، طريقة استخراج صور فوتوغرافية على المنسوجات الحريرية.
- المتقطف: السنة الحادية والعشرون، الجزء الرابع، ١١ أبريل ١٨٩٧، ص ٤٥٥.
- (٣٩) سمر الشبان: السنة الأولى، عدد ٨، أكتوبر ١٩٠٧، ص ص ١٣٣-١٣٤.
- (٤٠) الوطنية: عدد ٤٠، الخميس ٢٩ فبراير ١٩١٢، ص ١١.
- الرقبى: عدد ٥٠، الجمعة ١٠ مايو ١٩١٢، ص ٢.
- (٤١) الرقبى: عدد ٢٧، السبت ١٣ أبريل ١٩١٢، ص ٢.
- (٤٢) الوطنية: المصدر السابق.
- (٤٣) فاة الشرق: السنة الرابعة، الجزء الرابع، يناير ١٩١٠، ص ١٩٠.
- الاتحاد المصرى: عدد ٢٩٤٠، الأحد ٢٣ يناير ١٩١٠، ص ٢.
- (٤٤) الرقبى: ٣١ يناير ١٩١٣، ص ٢.
- (٤٥) مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى: العدد الأول، مايو ١٩١٣، ص ص ١-٣.
- (٤٦) نفسه: ص ص ١-٢.
- (٤٧) نفسه: ص ص ٢٨-٤٠.

- (٤٨) نفسه : الممد الثاني ، يونية ١٩١٣ ، ص ص ٦٥ - ٦٩ ، ٧٢ - ٨٠ .
- (٤٩) النيل المصور : عدد ١٤٧ ، السبت ١٠ نوفمبر ١٩٢٣ ، ص ١٨ : ١٣ نوفمبر ١٩٢٣ ، ص ٦ .
- (٥٠) الدليل العام للقطر المصري والخارج ، الشركة المصرية للطبوعات والإعلانات ، مطبعة المقتطف والمقطم بمصر ، ١٩٢٧ ، ص ٦٦١ .
- (٥١) النجاح : عدد ٨ ، الأحد ٢٠ مايو ١٩١٧ ، ص ١٦ .
- (٥٢) روضة البحرين : عدد ١٤٥ ، الخميس ٤ يناير ١٩٢٢ ، ص ٢ .
- (٥٣) النيل المصور : عدد ١٤٧ ، السبت ١٠ نوفمبر ١٩٢٣ ، ص ٢٣ .
- (٥٤) النيل : عدد ١٨ ، السبت ١٤ مايو ١٩٢١ ، ص ١٤ .
- (٥٥) أبو الهول : عدد ١٦٤ ، الثلاثاء ٢٥ ديسمبر ١٩٢٣ ، ص ٣ .
- (٥٦) السيف : عدد ٤٧٦ ، الأحد ٢٣ مارس ١٩٢٤ ، ص ٤ .
- (٥٧) مجلة الروايات المصورة : عدد ١٦ ، الأحد ١١ سبتمبر ١٩٢١ ، ص ٥٢٢ .
- (٥٨) النيل المصور : عدد ١٦٢ ، الخميس ٢١ فبراير ١٩٢٤ ، ص ١٩ .
- (٥٩) التجارة : عدد ٤٥ ، الأحد ٣ مارس ١٩١٨ ، ص ٦ .
- (٦٠) الصباح : عدد ٤٦ ، الجمعة ٨ يونية ١٩٢٣ ، ص ٤ .
- (٦١) عاصمة الشرق : عدد ٣٢ ، الثلاثاء ٢٤ أغسطس ١٩٢٦ ، ص ٤ .
- (٦٢) أبو الهول : عدد ١٨٤ ، ١٣ مايو ١٩٢٤ ، ص ٢ .
- (٦٣) مجلة النهضة النسائية : عدد ٤ ، نوفمبر ١٩٢١ ، ص ١١٠ .
- (٦٤) الأفكار : ٢٨ يونية ١٩٢٢ ، ص ٢ .
- (٦٥) كانت قيمة دسنة الكارت بوستال خمسين قرشاً .
- النيل : عدد ١٨ ، السبت ١٤ مايو ١٩٢١ ، ص ١٤ .
- (٦٦) مجلة النهضة النسائية : السنة الأولى ، الممد الرابع ، نوفمبر ١٩٢١ ، ص ص ١١٠ - ١١١ .
- (٦٧) النيل : عدد ٣٢ ، السبت ٢٠ أغسطس ١٩٢١ ، ص ١١ .
- (٦٨) نفسه : عدد ٢٣ ، ١٨ يونية ١٩٢١ ، ص ٤ .
- (٦٩) النيل المصور : عدد ١٠٣ ، السبت ٦ يناير ١٩٢٣ .
- (٧٠) تكلفة أجرة الإعلان في النيل : عن الستيمتر الواحد المربع قرش صاغ مصري من المرة الواحدة .
- النيل المصور : ٢٤ مارس ١٩٢٣ ، ص ١٨ .
- (٧١) للحاسن المصورة : عدد ١١ ، ٢ أبريل ١٩٢٣ ، الغلاف .
- (٧٢) النشرة الاقتصادية المصرية : عدد ٣٩ ، الأحد ٢ مارس ١٩٢١ ، ص ص ١٣٤٦ - ١٣٤٧ .
- (٧٣) نفسه : عدد ٤١ ، الأحد ٣ أبريل ١٩٢١ ، ص ص ١٤٠٧ - ١٤٠٨ .
- (٧٤) نفسه : عدد ٤٢ ، الأحد ١٠ أبريل ١٩٢١ ، ص ١٤٣٣ .

- (٧٥) نفسه: عدد ٤٥، الأحد ٢٥ أبريل ١٩٢١، ص ١٤٩٠.
- (٧٦) نفسه: عدد ٥٠، الأحد ٥ يونية ١٩٢١، ص ١٦٦٣-١٦٦٤.
- (٧٧) نفسه: عدد ٥٢، الأحد ٢٦ يونية ١٩٢١، ص ٣٨.
- (٧٨) نفسه: عدد ٥٠، الأحد ٥ يونية ١٩٢١، ص ١٦٦٤.
- (٧٩) مجلة الروايات للصورة: عدد ١١، الأحد ٧ أغسطس ١٩٢١، ص ٣٤٩.
- (٨٠) نفسه: ص ٣٤٩-٣٥٠.
- (٨١) نفسه: عدد ١٢، الأحد ١٤ أغسطس ١٩٢١، ص ٣٩٣-٣٩٠.
- (٨٢) نفسه: عدد ١٣، الأحد ٢١ أغسطس ١٩٢١، ص ٤٢٠-٤٢٢.
- (٨٣) نفسه: عدد ١٤، الأحد ٢٨ أغسطس ١٩٢١، ص ٤٥١-٤٥٣.
- (٨٤) نفسه: عدد ١٨، الأحد ٢٥ سبتمبر ١٩٢١، ص ٥٧٦-٥٨١.
- (٨٥) نفسه: عدد ٢١، الأحد ١٦ أكتوبر ١٩٢١، ص ٦٧٦-٦٧٩.
- (٨٦) نفسه: عدد ٢٤، الأحد ٦ نوفمبر ١٩٢١، ص ٧٨٩.
- (٨٧) نفسه: عدد ٢٧، الأحد ٢٧ نوفمبر ١٩٢١، ص ٨٨٣.
- (٨٨) نفسه: عدد ٣٤، الأحد ١٥ يناير ١٩٢٢، ص ١١٠٧.
- (٨٩) روضة البحرين: عدد ١١٥، الثلاثاء ١٨ أبريل ١٩٢٢، ص ٢.
- (٩٠) نفسه: عدد ١١٦، الثلاثاء ٢٥ أبريل ١٩٢٢، ص ٢.
- (٩١) نفسه: عدد ١٢١، الثلاثاء ٢٣ مايو ١٩٢٢، ص ٢.
- (٩٢) نفسه: عدد ١٢٩، الثلاثاء ٢٥ يولية ١٩٢٢، ص ٣.
- (٩٣) نفسه: عدد ١٣٠، الخميس ١٤ سبتمبر ١٩٢٢، ص ٣.
- (٩٤) نفسه: عدد ١٣١، الخميس ٢١ سبتمبر ١٩٢٢، ص ٣.
- (٩٥) نفسه: عدد ١٥٦، الإثنين ١٩ نوفمبر ١٩٢٢، ص ٣؛ عدد ١٥٧، الخميس ٥ أبريل ١٩٢٣، ص ٤.
- (٩٦) نفسه: عدد ١٥٣، الخميس ٨ مارس ١٩٢٣، ص ٢.
- (٩٧) لمزيد من التفاصيل حول هذه الرابطة:
- النيل: عدد ١٠١، ٢٣ ديسمبر ١٩٢٢، ص ٩٥٣.
- (٩٨) روضة البحرين: عدد ١٥٨، الخميس ١٩ أبريل ١٩٢٣، ص ٤.
- (٩٩) نفسه .
- (١٠٠) نفسه: عدد ١٦٠، الخميس ٣ مايو ١٩٢٣، ص ٤.
- (١٠١) نفسه .
- (١٠٢) نفسه: عدد ١٥٩، الخميس ٢٦ أبريل ١٩٢٣، ص ٤ .
- (١٠٣) النيل للصورة: ٣ فبراير ١٩٢٣، ص ٧؛ ٢٤ مارس ١٩٢٣، ص ١٤-١٥.

- (١٠٤) أبو الهول: عدد ١٣٢، الثلاثاء ١٥ مايو ١٩٢٣، ص ٣.
- (١٠٥) نفسه: عدد ١٣٣، الثلاثاء ٢٢ مايو ١٩٢٣، ص ٢.
- (١٠٦) نفسه: عدد ١٣٥، الثلاثاء ٥ يونيو ١٩٢٣، ص ٢.
- (١٠٧) أبو الهول: عدد ١٣٦، الثلاثاء ١٢ يونيو ١٩٢٣، ص ٣؛ الصباح: عدد ٤٩، الجمعة ٢٩ يونيو ١٩٢٣، ص ٣.
- (١٠٨) مجلة للدرسة الحديثة: ١٦ مايو ١٩٢٢، ص ص ٣٤-٣٧.
- (١٠٩) للضمائر: الجمعة ٢٠ أكتوبر ١٩٢٢، ص ٨٤٢.
- (١١٠) نفسه: الجمعة ٢٧ أكتوبر ١٩٢٢، ص ٢١.
- (١١١) نفسه: الجمعة ١٠ نوفمبر ١٩٢٢، ص ٦٢.
- (١١٢) نفسه: الجمعة ١٧ نوفمبر ١٩٢٢، ص ٦٧.
- (١١٣) الصباح: عدد ٥٠ الجمعة ٦ يولية ١٩٢٣، ص ١؛ عدد ٥٢، الجمعة ٢٠ يولية ١٩٢٣، ص ٤.
- (١١٤) أبو الهول: عدد ١٥٤، الثلاثاء ١٦ أكتوبر ١٩٢٣، ص ١.
- (١١٥) الصباح: عدد ٤٩، الجمعة ٢٩ يونيو ١٩٢٣، ص ١.
- (١١٦) خمس الكمال: عدد ٤، السبت ١٧ يونيو ١٩٢٣، ص ٤؛ أبو الهول: عدد ١٣٩، الثلاثاء ٣ يولية ١٩٢٣، ص ٣؛ الصباح: الجمعة ١٣ يولية ١٩٢٣، ص ٤.
- (١١٧) السيف: عدد ٤٧٢، الأحد ٢٤ فبراير ١٩٢٤، ص ٢.
- (١١٨) النيل المصور: ١٠ يولية ١٩٢٤، ص ١٧.
- (١١٩) المصور: ١٥ يناير ١٩٢٥، ص ١٧؛ ٤ يولية ١٩٢٥، ص ٢١.
- (١٢٠) أبو الهول: عدد ١٥٤، الثلاثاء ١٦ أكتوبر ١٩٢٣، ص ٣.
- (١٢١) النيل المصور: ١٠ يولية ١٩٢٤، ص ١٧.
- (١٢٢) نفسه: عدد ١٩٩، الخميس ٦ نوفمبر ١٩٢٤، ص ٥.
- (١٢٣) التصوير الشمسي: عدد ١، الأحد ١٠ أغسطس ١٩٢٤، الغلاف الأمامي.
- (١٢٤) نفسه: عدد ١، الغلاف و ص ١.
- (١٢٥) نفسه: عدد ١، ص ١.
- (١٢٦) نفسه: ص ٤، ١٠-١٢؛ عدد ٢، الإثنين أول سبتمبر ١٩٢٤، ص ٣-٥.
- (١٢٧) نفسه: عدد ١، ص ٣.
- (١٢٨) نفسه: عدد ٢، ص ٨.
- (١٢٩) نفسه: عدد ١، ص ص ٦-١٧؛ عدد ٢، ص ص ٦-٧.
- (١٣٠) نفسه: عدد ٢، ص ١٢.

الفصل الخامس

مصر المصوّرة

الفصل الخامس

مصر المصوّرة

ثمة صعوبات جد شائكة قد واجهت الرعيل الأول من المصوّرين مثل : الثغرات التقنية الناجمة عن عدم وجود رصيد خبرة فى التعامل مع آلة تصوير داجير ، صعوبة نقل متطلبات التصوير من أوروبا إلى مصر والتحرك بها داخل المدن المصرية ، افتقار مصر إلى المواد الكيميائية اللازمة للتصوير ، المشاكل الناتجة عن التقلبات الجوية لاسيما ارتفاع درجة الحرارة الذى يُفسد المحاليل والأثرية التى تُفسد العدسات وتُشوّه المناظر المأخوذة ، علاوة على سلوكيات الأهالى وردود فعلهم إزاء التصوير وآلته . ورغم هذه الصعوبات جميعاً ، نجح الرعيل الأول فى تجاوزها بجهودهم الفردية ومحاولاتهم المتكررة . وبفضل مثابرتهم ، وتواصل الأجيال ، أضحى التراث التصويرى لمصر ثرياً ومتنوعاً .

هرادى وجماعات

فى ٧ نوفمبر ١٨٣٩ ، التقطت آلة داجير بالإسكندرية أول صورة فى القارة الإفريقية وفى الشرق الأدنى بأكمله لوالى مصر محمد على باشا بواسطة فردريك جويل فيسكه وهوراس فيرنيه . ويُدون جويل فيسكه فى أحد مؤلفاته سير المنظر الأول الذى التقط على أرض مصر بقوله : « ... وجه محمد على مشحون بالاهتمام ، عيناه تكشفان - على الرغم منه - حالة من الاضطراب ازدادت عندما غرقت الغرفة فى الظلام استعداداً لوضع الألواح فوق الزئبق ، خيم صمت مقلق ومخيف علينا . لم يجرؤ أحد منا على الحركة أبداً ، وأخيراً انكسرت حدة السكون باشتعال عود ثقاب أضواء الأوجه البرونزية الشاخصة ، وكان محمد على الواقف قرب آلة التصوير يقفز ويقطب حاجبيه ويسعل ... وقد تحول نفاذ صبر الوالى إلى تعبير محجب للاستغراب والإعجاب . صاح : هذا من عمل الشيطان . ثم استدار على عقيه وهو ما يزال ممسكاً بمقبض سيفه الذى لم يتخل عنه ولو للحظة ، وكأنه يخشى مؤامرة أو تأثيراً غامضاً ... وأسرع مغادراً الغرفة دون تردد » (١) .



وهكذا ، كان بورترية محمد علي أول منتج فوتوغرافي لآلة داجير في مصر وإفريقيا والعالم العربي والشرق الأدنى . ولاغرو أن كانت فرنسا ، تحديداً ، صاحبة هذه المبادرة . ففى ذلك التوقيت ، كانت أوروبا ، عدا فرنسا ، متحدة مع الدولة العثمانية ضد باشا مصر . وإذا كان محمد علي أبا المتصوّرين بآلة داجير ، فقد كان ابنه سعيد باشا (١٨٥٤ - ١٨٦٣) أول حاكم مصرى تُؤخذ صورته بتقنية اللصق على الزجاج . وبذا ، أصبحت بورترية حكام مصر على قمة الإنتاج الفوتوغرافي بدءاً من مؤسس الأسرة العلوية وحتى الملك فؤاد الأول . على سبيل المثال ، قام المصوّر لوجراى بتصوير سعيد أثناء عودته من الحج عام ١٨٦١ . ومنذ عام ١٨٦٥ ، أصبح المصوّر الخاص لإسماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩) (٢) .

كما التقط المصور موسكوناس صورة الخديو توفيق (١٨٧٩ - ١٨٩٢) لتعليقها فى غرفة الجمعية الجغرافية المصرية (٣) .

وبجانب الحكام ، تبوأ بورتريهات الأمراء والأميرات المكانة الثانية . فمثلاً ، أنتج لو جراى بين عامى ١٨٦٧ - ١٨٦٨ البوماً مكوناً من ٥٠٠ صورة تحت عنوان «رحلة فى صعيد مصر» يوثق به رحلة أبناء إسماعيل إلى الصعيد وقتذاك . وقام المصور إرميه دبزيه بتصوير الأميرة نفيدة ابنة إسماعيل مرتدية ثوب زفافها عام ١٨٧٣ . وفى عام ١٨٩١ ، يُوَثِّق آل عبد الله فوتوغرافياً رحلة الأميرات إلى الصعيد . وأخيراً ، تأتى بورتريهات كبار الموظفين والأعيان والنخبة لتشغل المكانة الثالثة (٤) .

ومهما يكن من أمر ، لا يعنى اهتمام المصورين بالصورة الشخصية للحكام وذويهم والأعيان والنخبة تدشين ظاهرة « التخصص » فى عالم التصوير . إذ أن مصر لم تعرف عموماً هذه الظاهرة ، بل نجد بالآحرى مصورين يلتقطون ما يحلو لهم أو ما يتيسر لهم أحياناً أو ما يكلفون به غالباً . ورغم ذلك ، ثمة قلة من المصورين أضفوا على نشاطهم الفوتوغرافى سمة من التخصص . فمثلاً ، منذ منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر ، أعلنت «فوتوغرافية فينوس» لصاحبها الحاجة كحيل وشركاء عن وجود فرع لديها «مخصوص لتصوير الأعمال الصناعية مثل أعمال المقاولين والمهندسين وغيرهم» (٥) . وفى سبعينيات القرن التاسع عشر ، تخصص الألماني لوهس *Lohse* بصوره التصفية فى الإسكندرية ، وكذا ، المصور الإيطالى ماركيز *Marques* إبان ثمانينيات القرن فى منطقة بحرى بالثغر (٦) .

فى هذا الإطار، جاب المصورون مصر من الإسكندرية إلى أسوان بحثاً عن تقديم «المشهد الأكثر اكتمالاً» لاسيما تفاصيل مشاهد الحياة المحلية العديدة للواقع المصرى . وفى هذا الصدد ، جدير بالتسجيل مغامرة المصور الدبلوماسى الألماني فليلم فون هيرفورد *Herford* (١٨١٤ - ١٨٦٦) . ففى أثناء عمله بالقنصلية الألمانية بالقاهرة ، التقط بعض المناظر المشيرة للصحراء المصرية من فوق قمة الهرم الأكبر . وربما يكون أول مصور فى التاريخ يحمل معداته الثقيلة إلى مثل هذا الارتفاع بغية التقاط صور من نقطة شاهقة الارتفاع كهذه (٧) .

وبمرور الوقت ، تمكن المصورون من التقاط جوانب عديدة من مفردات الحياة المحلية لاسيما عالم الحرف بزخمه وجاذبيته وفلكلوريته . وتعد الصور الخاصة بالحرف الصغيرة مصدراً وثائقياً للاطلاع على آليات الطبقة الدنيا والعوام في ممارسة أعمالهم علاوة على أنماط حياتهم . وفضلاً عن الحرف ، أضحت الصور الطوبوغرافية مهمة جداً بسبب تأثيرها القوي على الرسامين المستشرقين ^(٨) .

أيضاً ، انجذب المصورون إلى أروع المناظر الريفية ، الأحياء الشعبية في المدن الكبرى لاسيما الإسكندرية ، القصور الفخمة ، أعراق ومشاهد شعبية . وفي هذا المضمار ، اشتهر خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر المصورون الفرنسيون من أمثال هنري بيشارد وإميل بيشارد ، والأرمني باسكال صباح ، والمالطي أنطون شرانز Anton Schranz ، والأمريكي كلاين Clain وغيرهم ^(٩) .

الزواج الأبدي

يبد أن الآثار المصرية القديمة كانت بمثابة القطب الأكبر للجاذب للمصورين وآلاتهم حتى أن القائمين على هذه الصناعة قد طوروا من تقنياتها لتلبي الاحتياجات اللازمة للإنجاز منتج فوتوغرافي رفيع المستوى . ورغم أن المحاولات الأولية لتصوير قلعة محمد على وأبي الهول والأهرامات قد باءت بالفشل ، فإن المحاولات المتكررة لتصويرها قد حققت نجاحات ملموسة خصوصاً معابد فيلة وأبي سمبل . وثمة تقنيات قد ابتكرت خصيصاً لتناسب ظروف الآثار المصرية . فمثلاً ، ابتكر لوروبور عدسة قادرة على امتصاص الضوء الأبيض دون تحليله بدلاً من استخدام آلة ذات عدسات مركبة من أجل التقاط صور الآثار ^(١٠) .

أكثر من هذا ، وظف بعض المصورين «الآثار المصرية» بمشابة أدوات فوتوغرافية . وفي هذا الخصوص ، نذكر المصور الألماني هرمان فوجل Herman Vogel (١٨٣٤ - ١٨٩٨) الذي جاء إلى مصر في عام ١٨٦٨ لتصوير النقوش القديمة الموجودة على جدران المعابد والمقابر المصرية . وكان فخوراً بأنه أول شخص بعد آلاف السنين من مراسم الدفن يستخدم مقبرة الملكة تي كـ «غرفة مظلمة» للتصوير الشمسي . ومن أجل تصوير الأفاريز العالية في المعابد ، وقف فوجل على سقالات وثبت آلة التصوير على حوامل طولها «١٢» قدماً ^(١١) .

وجدير بالتسجيل أن ثمة بعثات علمية أوروبية جاءت إلى مصر بغية التوثيق البصرى للعلوم المختلفة . فمن فرنسا ، جاء المحرر الصحفى والكاتب الفرنسى جون أمبير (١٨٠٠ - ١٨٦٤) إلى مصر فى عام ١٨٤٤ برفقة الخطاط بول دوران لمراجعة دقة البيانات التى انتهى إليها عالم المصريات جون فرانسوا شامبليون . وفى نوفمبر ١٨٦٤ ، جاء عالم الفلك الإنجليزى شارل سميث *Charles Smyth* (١٨١٩ - ١٩٠٠) إلى مصر من أجل قياس وتصوير الهرم الأكبر «خوفو» بهدف التأكد من صحة نظريته القائلة بأن «الذراع» هو وحدة القياس التى كانت تستخدمها «الآلهة» وبناء الأهرام ، وهى نفس الوحدة التى استخدمها النبى موسى ومن قبله النبى نوح عليهما السلام ، وربط النتيجة بوحدة القياس الإنجليزى «الأنش» . وبعد فترة طويلة من التجارب البصرية والمقارنات البحثية ، لم يتمكن سميث من مراجعة القياسات الدقيقة المستخدمة فى بناء الأهرامات ، وأرجعها إلى حسابات وقياسات مستلهمة من الحكمة الإلهية . ولذا ، أطلقت عليه الدوائر البريطانية المختلفة لقب «غيبى الأهرامات»^(١٢) .

وخلافاً لغيبى الأهرامات ، أصبحت الآثار المصرية المصوّرة «صبيحة العصر» التى جذبت إليها أنظار الشباب عبر العالم . ويكفى لتأكيد هذه الحقيقة الإشارة إلى الشاب الأثرى الأمريكى جون جرين *John Greene* (١٨٣٢ - ١٨٥٦) المقيم فى باريس ، وكان عضواً مؤسساً للجمعية الفرنسية الفوتوغرافية ، وكذا ، الجمعية الآسيوية الفوتوغرافية . وفى الثانية والعشرين من عمره ، ألجز صوراٌ مذهشة اتسمت بدقة وتقنية عالية التعقيد وغير مسبوقة . وفى عامى ١٨٥٣ - ١٨٥٦ ، ذهب إلى مصر بغية توثيق آثارها بصرياً . وجاءت إبداعاته بسيطة تعكس شعوراً قوياً بالمكان ومساحته . واستغل الإنشاء ودرجات الظلال بشكل أمثل . وكانت رؤيته غير تقليدية ؛ وربما كان أول من أدرك أهمية السماء فى الشرق . إذ أن مناظره الأثرية الملتقطة من مسافات بعيدة أضفت عليها السماء صبغة إستوائية ، ومن ثم ، أعطت إحساساً أفضل بالمكان مقارنة بما حوله . وبذا ، كان جرين المصوّر الفوتوغرافى الوحيد الذى صوّر الآثار المصرية - لاسيما معبد رمسيس بالدير البحرى - من زاوية غير

تقليدية . ولذا ، أطلق عليه «عبقري آلة التصوير» . وبسبب الإرهاق الشديد فى العمل ، توفي بالقاهرة عن عمر يناهز الرابعة والعشرين^(١٣) .

هذا ، وقد حقق كثير من المصورين الفوتوغرافيين شهرتهم وشيدوا لأنفسهم «مكانة ما» فى الوسط الفوتوغرافى عبر بوابة الآثار المصرية . فمثلاً ، اشتهر المصور البريطانى كول Cote بسبب صورة نادرة له «أبو الهول» عرضها خلال فعاليات معرض الجمعية الملكية الفوتوغرافية بلندن عام ١٨٦٣ . وحقق هنرى جورينج - رائد بالبحرية الأمريكية - شهرته فى الدوائر الفوتوغرافية من خلال توثيق «المسلات المصرية» بصرياً . وكانت البداية عندما أشرف على نقل مسلة كليوباترا من الإسكندرية إلى الميدان الرئيسى فى نيويورك ، وكان مسئولاً عن التخطيط الكامل للرحلة وتوثيقها فوتوغرافياً . وكانت النتيجة البوماً كبيراً يصف بـ «الكلمات والصور» الحدث بأكمله . ونجم عن هذا النجاح ، إنتاج كتاب آخر بعنوان «المسلات المصرية» الذى وثق فيه فوتوغرافياً للعديد من المسلات الموجودة فى مدن أوربية^(١٤) .

ونجد الإشارة إلى أن أوجست بك مارييت Auguste Mariette (١٨٢١ - ١٨٨١) - أبو علم المصريات - قد تعاون منذ منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر مع عدد ليس بالقليل من المصورين مثل تيودور دوفيرا وهيوليت ديليه وتيودور ديفيريا (١٨٣١ - ١٨٧١) وإميل بشار وإميل بروجسش وفرون Ferron وغيرهم . ولم يقف الأمر على مارييت فقط ، إذ إن العالم الأثرى الفرنسى جاستون ماسبيرو قد توسع إلى مدى أبعد من قرينه فى الاعتماد على التوثيق البصرى للآثار المصرية والشرقية فى أعماله العلمية من قبيل «صراع الأمم» و «فجر الحضارة» و «معبر الإمبراطوريات» . وفى هذا الصدد ، استعان ماسبيرو بالإنتاج الفوتوغرافى لحوالى ٢٢ مصوراً ، منهم ١٣ فرنسياً ، وثلاثة إنجليز ، وألمانيان ، وأربعة غير معروف جنسيتهم . نذكر منهم على سبيل المثال : جوتييه Goutier ، جاييه Gayet ، دو مورجان de Morgan ، هوسوليه Houssolier ، جريو Grebaut ، بيندر Binder ، براون Brown ... إلخ . وبذا ، غدا التصوير الشمسى بالنسبة لعلم المصريات أداة لا غنى عنها فى العمل .

وبموجب هذا الفن ، حصل استكشاف مصر على منفعة متزايدة ، ومثلت رحلات آلات داجير للتصوير عصرأ جديداً . إذ أصبحت الصور وثائق يتم الاسترشاد بها ولم تعد مجرد مناظر يتم تأملها . وهكذا ، قام التصوير الشمسي بدور مهم في استكشاف صروح مصر القديمة وفي دراستها ، وقام بدور فاعل في اكتشاف سيرابيوم ممفيس وتأسيس أول متحف للآثار المصرية في بولاق^(١٥) .

وقد تبارى المصورون فيما بينهم لتقديم أفضل اللقطات المصورة عن الآثار المصرية . ففي عام ١٨٦٢ ، نشر المصور الألماني هامر شميدت اليومين عن « آثار مصر القديمة » و «حكام مصر»^(١٦) . وفي عام ١٨٦٥ ، نشر الفرنسي دو بونفيل *de Bonville* (١٨٣٧ - ١٩١٧) اليوماً ضخماً باسم «آثار مصرية» ضم «١٦٠» صورة انتقاها من «٢٢٠» فيلم صورهم في مصر على مدار خمسة شهور . وقد عرض بعض هذه المشاهد في معرض الجمعية الفرنسية الفوتوغرافية ستذاك . وتجدر الإشارة إلى أن أعمال دو بونفيل قد نالت تقديرأ رائعاً ووصفه النقاد بقولهم أنه : «عرف دائماً كيف يستخدم الأسلوب الأمثل للتعامل مع اختلاف درجات الحرارة والضوء كما عرف كيف يتعامل مع كل شيء كان يجب عليه أن يصوره»^(١٧) . وفي عام ١٨٧٤ ، عرض المصور الإيطالي ألكسندر بريجنولي *Alexander Brignoli* في المعرض العاشر للجمعية الفرنسية الفوتوغرافية مجموعة من الصور الخاصة بالتقنيات والاكتشافات الأثرية المصرية تحت عنوان «المتحف المصري»^(١٨) . وفي عام ١٨٨١ نشر الفرنسيان بروجش بك وماسبيرو كتاباً مصوراً ضم «٢٠» صورة أصلية لمومياوات وما اتصل بها من أعمال أثرية^(١٩) .

وحري بالتسجيل أن الولع بالآثار المصرية قد جعل بعض المصورين يُغيّرون من نشاطهم التصويري إلى مزاولة المصريات بعد احتكاكهم المباشر بالآثار . فمثلاً ، في عام ١٨٥٤ ، نشر المصور جون ب . جرين «٩٤» صورة متميزة للآثار المصرية . وقد لاقت هذه المجموعة نجاحاً باهراً في الأوساط العلمية والفنية والجماهيرية الأوربية مما أغرى المصور بأن ينغمس في المصريات حتى أنه كشف عن معبد رمسيس الثالث في الدير البحري^(٢٠) .

وقد تنبّهت الصحافة المعاصرة إلى أهمية التصوير الشمسى وخطورته بالنسبة للآثار . وفى هذا الصدد ، تذكر المقتطف : « من النوافل التى تُشكر عليها الحكومة المصرية اهتمامها بحفظ الآثار القديمة فى هذا القطر مصرية كانت أو عربية وإنفاقها الأموال الطائلة على هذا الحفظ . واللجنة المنوط بها حفظ الآثار العربية تصف أعمالها كل سنة بمجموعات تنشرها بالفرنسية والعربية لكى يطلع الجمهور عليها وكثيراً ما تُبَت فيها صور للمباني القديمة من مساجد ونحوها وشروح تاريخية جزيلة الفائدة . أما حفظ الآثار المصرية فالذين يتولونه من قبل الحكومة لا ينشرون شيئاً عنه باللغة العربية بل باللغة الفرنسية ويُنفقون عليه النفقات الطائلة من أموال المصريين ولا يراه أحد منهم وإذا قام واحد وأراد أن ينشر شيئاً فى العربية عن الآثار المصرية لم يجد من الحكومة أقل مساعدة ولو فى رفع نفقات الطبع » (٢١) .

دنيا الحريرى

وهكذا ، كانت مصر المصوّرة ، أولاً وقبل كل شيء ، هى بلاد الآثار . ورغم فريدة البنية الإنسانية المصرية ، فإنها تبوّأت المرتبة الثانية فى الاهتمام الفوتوغرافى . وفى هذا الشأن ، إذا كانت الآثار الملف الأكثر زخماً ، فقد كانت المرأة الملف الأكثر حساسية . إذ أن المرأة الشرقية كانت تخشى أن تلتقطها عدسة آلة التصوير . ولذا ، كانت البورتريهات النسائية من الصعوبة بمكان . وفى هذا الصدد ، جدير بالذكر أن المصوّر الفرنسى إميل فيرنيه *Emile Vernet* (١٧٨٩ - ١٨٦٣) كان صاحب أول صورة خاصة بالنساء ليس فى مصر فقط ، وإنما فى الشرق قاطبة . ففى عام ١٨٣٩ ، التقط صورة لـ «باب قصر حريم الوالى محمد على» . وقد أحدثت هذه الصورة رد فعل مؤثر فى باريس ليس فقط لأنها «أول صورة نسائية» ، ولكن لأن موضوعها خاص بعالم «المرأة الشرقية» الذى يتميز فى الغرب بالغموض والإثارة والجاذبية والرومانسية . وثمة رواية أحادية تذكر أن فيرنيه قام بتعليم الوالى محمد على كيفية استخدام «الرائعة الجديدة» آلة داجير لتصوير بعض زوجاته فى الحريم . بيد أن هذه التجربة قد فشلت لأن فيرنيه «نسى» أن يُحسّن الشرائح . وبهذه الحيلة ، تمكن هذا الأجنبى من ولوج الحرم ملك لاستكمال ما بدأه الباشا (٢٢) . كما يروى الكاتب دو نيرفال

عن المصور الفرنسي بالقاهرة بودوفون دويتس قوله : « بين حين وآخر ، كان يحضر إلى المدينة بائعات يرتقال أو قصب وكن يقبلن العمل كموديل . كن ترتضين بلا صعوبة إجراء دراسات عليهن حول أشكال الأعراق الرئيسية في مصر ، لكن كانت غالبيتهن ترفضن التخلي عن الحجاب الذي يكسو الوجه ؛ فالحجاب هو الملاذ الأخير للحياة الشرقي » (٢٣) .

وبذا ، كانت الظروف المحيطة بتصوير المرأة المصرية حائقا أمام المشتغلين بهذا الفن . ولذا ، لجأوا إلى العديد من الوسائل لإقناع المرأة بارتياح عالم التصوير . فمثلا ، يعلن استديو عبد الله إخوان في أوئل يونية ١٨٨٧ عبر الصحافة المعاصرة أن : « جميع الحرم اللواتي لا يريدن أن يأخذن صورتهم في المحل المذكور ، فإن عبد الله إخوان يحضروا بأنفسهم إلى منازلهن لأخذ صورهن » (٢٤) . ويبدو أن النساء لم يقتنعن آنذاك بتصوير « رجل » لهن ، ولذا ، نجد عبد الله إخوان يعلنون مجددا أنهم « استحضروا مؤخرا من الأستانة العلية امرأة بارعة جداً في فن التصوير بالفتوغرافية وخصصوا لها مكاناً في محلهم ... وهي مستعدة لأخذ صور الهوائيم والخواتين في ذلك المكان المحتجب . إن كل سيدة تشرف ذاك المحل لا يراها أحد من الناس بالكلية » (٢٥) .

وبمرور الوقت ، أصبحت علاقة المرأة بالتصوير الشمسي مادة ساخرة ، وإن كانت ذات دلالات ، في الإنتاج الصحفي . ففي أوائل عام ١٨٩٦ ، تنشر « المشير » هذه الطرفة (٢٦) :

السيدة : أنا لا أقبل صورتى إذا كان أنفى فيها طويلاً .

المصور : يا مولاتى إن اتقان الصورة يقضى بصحة المشابهة .

السيدة : أرجوك يا أفندى أن تعفينى من هذا الاتقان .

وفي أواخر يناير ١٩٢٢ ، تنشر « مجلة الروايات المصورة » هذه الملحة : الفتاة للمصور بعد أن التقط صورتها بألة التصوير ، اجتهد أن تجعل الأنف دقيقاً بقدر الإمكان . ولم لا أدعه كما هو يا سيدتى ؟! (٢٧) .

بيد أن هذا المناخ الفكاهي يخفى بداخله ارتياباً شديداً فيما يخص « المرأة المصورة » . فتحت عنوان « المرأة والسفور - الرد على المسلمة السافرة » ، تكتب ح. صفوت مسلمة



صورة صفية زغلول التي اثارَت الأزمة

شرقية مقالاً في جريدة « الأفكار » القاهرية يعكس رؤية مجتمعية سلبية لعلاقة التصوير الشمسى بالمرأة : « فى أى جو من أجواء هذا القطر تريد أن تبرز صاحباتك الشرقيات مسافرات الوجوه أمام الرجال ؟ أفى جو المتعلمين وفيهم مَنْ إذا سُئِلَ لِمَ لم تنزوج أجاب نساء الأمة نسائى ؟ أم فى جو الطلبة ومنهم مَنْ إذا عاد من أوربا لا يحمل فى محفظته أقل من عشر صور لصديقاته ... » (٢٨) .

واستمراراً لهذه الرؤية ، شهد أواخر عام ١٩٢٢ ميلاد معركة صحفية ذات أبعاد فكرية وسياسية بسبب نشر صورة « فخر مصر وأم المصريين » حاضرة صاحبة العصمة ربة الصون

السيدة صفية زغلول « (٢٩) . وتكشف منيرة ثابت فى خواطرها بجريدة « السفور » تفاصيل هذه المعركة وأغوارها . إذ شنت جريدة « الكشكول » حملة شنعاء ضد صفية زغلول بسبب نشر صورتها فى بعض الصحف المصرية . ثم واصلت حملتها بسبب عثورها على « صور بعض فضليات المصريات كحرم زغلول باشا وهدى هانم شعراوى وكريمتى مرقس بك حنا وغيرهن مثبتة فى إحدى المجلات الأمريكية » . وتنتقد منيرة ثابت هؤلاء الذين يستنكرون « المرأة المصوّرة » بقولها : « لقد نقلت إلينا بعض المجلات صور مفيدة هانم فريد وخالدة هانم أديب وغيرهن من نساء الأتراك وقد كن أصل ومنيع الحجاب ولم نسمع فى ذلك كلمة نقد - أو استنكار - لا هنا ولا هناك . ولكن يظهر أن رجعى مصر بوجه خاص يعمدون دائماً إلى استنكار كل عمل تأتبه المرأة المصرية وهى فى طريق تطورها » (٣٠) .

وتعلن جريدة « السفور » ذاتها عن رأيها في صور السيدات المسلمات في الصحف الأجنبية بقولها : « ... فمن الوجهة الدينية ، ليس ما يمنع السيدة من نشر صورتها مادام الدين لا يمنع من سفورها . وقد نشرت بعض المجلات والجرائد المصرية صور سيدات مسلمات مصريات وغير مصريات فلم يعترض أحد من رجال الدين على ذلك بحجة أن الدين لا يجيزه . ومن الوجهة العامة لا نرى أى محذور في نشر صورة السيدة كما تُنشر صورة الرجل ، لأنه لا فارق بينهما بالمرءة في هذا الأمر » (٢١).

ويتواصل رد الفعل حتى منتصف عام ١٩٢٣ . وتتبنى جريدة « أبو الهول » حملة ضد صفية زغلول ومؤازريها ، وهى الجريدة التى طالما روجت للشقافة الفوتوغرافية . وتحت عنوان « النهضة النسائية : آراء أوانسنا وسيداتنا فى حالتنا الحاضرة هل من رادع لهن ؟؟ » تكتب « آنسة فاضلة » أطلقت على نفسها عدوة للمدنية الكاذبة مقالاً لاذعاً ضد زوجة الزعيم : « ... تلك السيدة التى أباحث لنفسها مخالفة دينها ينشر صورتها سافرة على صفحات المجلات . وقد كان هذا حديث الخاص العام وتناقلته الألسن وانتقده كل أديب وعاقل ... » . وتنتى كاتبة المقال على صفية زغلول لأنها صرّحت بسخطها « على هذا العمل المتافى للشرع والذى عُمِل بغير إرادتها (قال يعنى) وبدون استئذنها ... ولكن ما هى إلا عشية أو ضحاها حتى أتنى الجورنال دى كبير الفرنسية وإذا بى أرى فيها ما أثار دهشنى وأنا للى العجب ... وإذا بى أفاجأ بصورتين لسيدتين مصريتين . احدهما البيجلة المحترمة بطله حكايتنا الأولى نفسها . والأخرى آنسة من ذوى قرباها !! » (٢٢).

ورغم أن هذه المعركة تتركس الصراع الفكرى بين الحجابيين والسفوريين واتخذها أعداء سعد زغلول مخلب قط ضده ، فإن ثمة أصوات تعالت وسط هذا الصراع منادية بعدم الزج بالدين فى كل شئ « حباً أن يُصادف حديثاً هوى فى نفوس البعض » وطالبت المتصارعين بالتركيز فى الإصلاح والرهان عليه خصوصاً وأن الصورة قيد العراك « لا تدعو للفتنة » . زد أيضاً ، أنها مجرد صورة شمسية صورتها امرأة (٢٣).



دولت رياض شحاتة

ونجدد الإشارة إلى أن مصورة أم المصريين هي : دولت رياض شحاتة ؛ أول مصرية تُزاوَل حرفة التصوير الشمسى . وحسب قول الصحافة المماصرة : « ... هذه المرة الأولى التى تظهر فيها أنسة مصرية فى ميدان الأعمال العامة . ولأول مرة تظهر فيها أنسة مصرية تحمل علم الفنون الجميلة لتخدم أبناء وطنها وترفع من شأن بنات جنسها وتدلل للعالم على أن الأنسة المصرية ذكية الفؤاد ، قوية الإرادة إذا سابت أختها الغربية فى ميدان العمل النبيل كانت وإياها فرسى رهان » . وتُراهن الصحافة على أن الإمكانيات إذا توافرت للمصريات ، سيُؤدى ذلك إلى أن « ... تفوح نفحات العبقريّة التى كانت للفنّيات المصريّات فى عهد المصريين القديّماء » . ولاريب أن الابنة قد تشريت هذا الفن على يدى والدها ودرست أسرارهِ عليه علاوة على المصوِّرين الألمان . وقد مارست عملها فى محل والدها بشارع المغربى بالقاهرة . وتدعو الصحافة جمهور النساء إلى تشجيع بنت جنسهنّ بما « يُضاعف همتهنّا ويُزيد الفنّ بهاءَ مصنوعاتِها الجميلة » . ولعل أهم نتيجة لظهور دولت رياض شحاتة هي « مباشرتها

أخذ صور كثير من السيدات خصوصاً الوطنيات في خدورهن وكن ولايزلن يأنفن من التوجه إلى محل مصوّر عام فتكفيهن الحاجة لتكبد أى مشقة كانت (٣٤).

وهكذا ، يتضح مما سبق أن « المرأة المصوّرة » ظلت تُثير الجدل حتى فى أوج النهضة الفوتوغرافية . أكثر من هذا ، اعتُبرت الصور النسائية أشياءً جنسية وتعبيراً مجازياً عن الشرق ذاته . وبمرور الوقت ، أصبحت النساء ذاتها رمزاً لوجود التحديث أو غيابه . ومن منظور نقدي استشرافي ، نظر الدارسون إلى صور الشرقيات بمثابة موضوعات سلبية للتصوير وتنفى تمسّهن بأية قوة على نحو ما تجلّى - مثلاً - فى فوتوغرافيات المصوّر النمساوى رودولف هوبر (Rudolph Huber ١٨٣٩ - ١٨٩٦) الذى أنتج عدداً من الصور « المثيرة جنسياً » لكثير من المصريات ، وكلهن فى أوضاع « فنية » جداً ومن ورائهن جميعاً خلفيات صماء (٣٥) . ولكن خلال الربع الأول من القرن العشرين ، استعانت النساء بنفس التقنية ، أى التصوير الشمسى ، بمثابة شهادة عن التحرر والقدرة على التحكم . على سبيل المثال ، عندما قررت هدى شعراوى وسيزا نبراوى خلع الحجاب ، قامتا بدعوة الصحافة لنشر صورتيهما على نطاق واسع . كما لجأت بعض النساء إلى إقامة صداقات مع ممثلى الصحافة اعترافاً منهن بقدرة الأخيرة على نشر الصور (٣٦).

وإذا كان مشول المرأة أمام آلات التصوير يُعد من أبرز ملامح الربع الأول من القرن العشرين ، فإن التصوير الشمسى منذ اختراعه كان يدور فى الأفلاك السياسية . إذ أنه قد وُلد فى زمن هيمنت فيه نزعات كشفية واستعمارية على العقل الجسمى الأوربي ، ومن ثم ، اصطبغ برؤية أوربا للبشر والأماكن والأشياء وقام بدور مساعد فى احتلالها للبلاد المستهدفة بالاستعمار . فمِنذ عام ١٨٦٥ كشفت بريطانيا معرفتها بمصر وجواراتها لاسيما فلسطين وأُسست بلندن « صندوق استكشاف فلسطين » لإعداد الخرائط والتقاط الصور . وكان الهدف المعلن لهذا الصندوق « كشف الماضى وإجراء دراسات أثرية وجغرافية » . ويتمويل هذا الصندوق ، انطلق عسكريون بريطانيون ، وعلى رأسهم بالمر ، يستكشفون شبه جزيرة سيناء بهدف « تشقيف تلاميذ العهد القديم ، ومعرفة الطرق التى سلكها اليهود أثناء

خروجهم من مصر^٤ . وقد استغرق هذا المشروع سنتين (١٨٦٨ - ١٨٦٩) ، وطُبعت صورته في ثلاثة مجلدات ضمت نصوصاً عن جغرافية سيناء وقبائلها ونباتاتها وحيواناتها . وتجدر الإشارة إلى أنه في الوقت الذي كانت تتم فيه عملية المسح الجغرافي الاجتماعي لسيناء ، كان ضباط تابعون للبحرية البريطانية يقومون بعملية مماثلة للشاطئ من العرش إلى الإسكندرون . وعلى مدار النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، التقط الإنجليز آلاف الصور المحفوظة في أرشيف الصندوق آف الذكر لقرى ومدن وهياكل وحفريات أثرية مختلفة . ولا يخفى أن هذه الصور وتلك الخرائط كانت بمثابة أدوات استثمرتها الإدارة البريطانية في احتلال مصر عام ١٨٨٢ وفي حربها بجبهة الشام أثناء الحرب العالمية الأولى^(٣٧) .

وفيما يخص الاحتلال البريطاني لمصر ، جدير بالإشارة المصور الإيطالي فيوريلو *Fiorillo* - المصور الخاص للأمراء آنذاك - الذي كان واحداً من القلائل الذين مكثوا بالإسكندرية أثناء قصفها في ١١ يولية ١٨٨٢ . وقد قدم دراسة فوتوغرافية منظمة لمشاهد الدمار نشرها تحت عنوان «تذكارات من تحت الأنقاض - الإسكندرية» . ويعد هذا الألبوم وثيقة فريدة ونادرة تسرد حطام التدمير البريطاني^(٣٨) .

ولم يقتصر الأمر على بريطانيا فقط ، ولكنه امتد إلى قوى عظمى أخرى مثل فرنسا وروسيا القيصرية ، وإن كان بدرجات أقل . ففي مطلع ستينيات القرن التاسع عشر ، كلفت الحكومة الفرنسية المصور ليون ميهيدين آف الذكر بمسح مصر فوتوغرافياً من أقصاها إلى أقصاها . وفي مطلع ثمانينيات القرن التاسع عشر ، كلفت الحكومة الروسية المصور اليوناني ج . راؤول *J. Raoul* بمسح فوتوغرافي لشبه جزيرة سيناء لاسيما الأماكن الدينية بها^(٣٩) .

ورغم هذه السلبيات ، فقد أسهم معجمل الإنتاج الفوتوغرافي في تغيير صورة مصر النمطية الاستشراقية القائمة على خيالات الأدباء وإيهامات الرسامين لاسيما فيما يتعلق بدنيا الحريم والعلاقات الإنسانية والتراث المصري . ففي المعرض الباريسي العالمي ، كانت مصر بروائعها الفوتوغرافية على رأس البلاد الشرقية المثلثة فيما كان يُسمى

« أروقة الشرق » *les galeries d'orient* . وفى عام ١٨٨٩ ، أقيم المعرض الاستيعادى الذى أعيد فيه إنشاء شارع قاهرى بأكمله ، بل وعُرضت فيه مجموعة مختارة من الصور لاسيما «حمارة القاهرة» . وبذا ، اشتركت معاً فنون العمارة والمأكيت والتصوير الشمسى فى هذا التعاطى الجديد لعالم بعيد يجرى عرضه فى أكبر عاصمة أوربية^(١٠) . وفى خط متواز مع هذه الإيجابيات ، ظلت هناك بعض التيارات الأجنبية التى استغلت «الصورة» لتشويه صورة مصر العامة . ومن هذا القبيل ، النقاط «بعض الأجانب أصحاب الأغراض السيئة» صور أطفال الشوارع والمتسولين وأبناء الفقراء بغية «تسوي سمعة مصر فى الخارج ، فصاروا يقصدون الأحياء الأهله بهؤلاء ، ويفرونهم بالنقود ليأخذوا صورهم فى هيئة جم غفير منهم بأشكال مختلفة بشعة المنظر مشوهة الخلقه لعرضها فى أوربا على أنها تمثل الشعب المصرى تشهيراً بمصر وتسويئاً لسمعتها»^(١١) .

ومهما يكن من أمر ، اطلع الأوربي على «الآخر المصرى» وعلى «مصر الأخرى» الواقعية من خلال الرؤية البصرية الصادقة التى التقطتها عدسات آلات التصوير لتكون بمثابة «بصمات حية» تسجل وتوثق وتؤرخ لمصر : الأشخاص والأماكن والأشياء والظواهر .

الهوامش

- (١) Frédéric Goupil - Fesquet : *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, Challamel, Paris, 1843, P. 33.
- (٢) Perez : *Op.Cit.*, P. 191.
- (٣) القاهرة : عدد ١٣ ، الأحد ٢٤ أبريل ١٨٨٧ ، ص ٢.
- (٤) Perez : *Op.Cit.*, P. 124, 154, 191.
- (٥) القطم : ٣ ديسمبر ١٨٩٦ ، ص ٤.
- (٦) Perez : *Op.Cit.*, P. 192, 194.
- (٧) *Ibid* : P. 176.
- (٨) Zevi : *Op.Cit.*, PP. 17 - 20.
- (٩) Perez : *Op.Cit.*, P. 132, 148, 220.
- (١٠) Jeffrey : *Op.Cit.*, PP. 16 - 19.
- (١١) Perez : *Op.Cit.*, P. 229.
- (١٢) *Ibid* : P. 125, 222 - 223.
- (١٣) *Ibid* : P. 173.
- (١٤) *Ibid* : P. 169.
- (١٥) *Ibid* : P. 124, 135-138, 140, 144, 146, 156, 160, 162, 166-168, 172, 176-177, 190, 193-198, 205.
- (١٦) *Ibid* : p. 174.
- (١٧) *Ibid* : P. 128.
- (١٨) *Ibid* : P. 143.
- (١٩) *Ibid* : P. 145.
- (٢٠) *Ibid* : P. 173.
- (٢١) المختطف : السنة الثالثة والعشرون ، الجزء الخامس ، ١ مايو ١٨٩٩ ، ص ٣٨٧.
- (٢٢) Perez : *Op.Cit.*, P. 196, 229.
- (٢٣) de nerval, Gérard : *La Voyage en Orient*, paris, 1870, Vol. I, P. 161.
- (٢٤) القاهرة : عدد ٤٤٧ ، الخميس ، يونية ١٨٨٧ ، ص ٤.
- (٢٥) نفسه : عدد ٥٠٣ ، الأحد ١٤ أغسطس ١٨٨٧ ، ص ٢.
- (٢٦) المشير : عدد ٦٦ ، الأربعاء ١ يناير ١٨٩٦ ، ص ٥٤٣.
- (٢٧) مجلة الروايات المصورة : عدد ٣٦ ، ٢٩ يناير ١٩٢٢ ، ص ١١٧٢.
- (٢٨) الأفكار : عدد ٢٤٩٧ ، الجمعة ٢٦ أبريل ١٩١٨ ، ص ١.
- (٢٩) العالم المصور : عدد ٢٢ ، الإثنين ١٦ أكتوبر ١٩٢٢ ، الغلاف.
- (٣٠) السفور : عدد ٣ ، السنة الثامنة ، الجمعة ٢ فبراير ١٩٢٣ ، ص ١.
- (٣١) نفسه : ص ٢.

- (٣٢) أبو الهول : عدد ١٣٧ ، الثلاثاء ١٩ يونية ١٩٢٣ ، ص ١ .
- (٣٣) الشباب : عدد ١٤٤ ، الأحد ٢٨ أكتوبر ١٩٢٣ ، ص ٣ .
- (٣٤) النيل للصّور : ١٠ يولية ١٩٢٤ ، ص ١٧ .
- (٣٥) Perez: Op. Cit., P. 177.
- (٣٦) هند واصف ونادية واصف (تحرير) : بنات النيل ، لقطات من حركات نسائية مصرية ، ١٩٠٠ - ١٩٦٠ ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ١٣ .
- (٣٧) لمزيد من التفاصيل حول بالمر وبمته :
- صبري أحمد العدل : سيناء في التاريخ الحديث (١٨٦٩ - ١٩١٧) ، سلسلة مصر النهضة ، رقم ٥٧ ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة ، ٢٠٠٤ ، ص ص ١١٣ - ١٢٠ .
- (٣٨) Perez: Op. Cit., P. 163 .
- (٣٩) Ibid: P. 196, 207 .
- (٤٠) Ibid: pp. 34 - 35 .
- (٤١) حسين نهemy للهنتمس : الرسالة العملية لعلاج الشئون الاجتماعية ، طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه بمصر ، ١٩٤٢ ، ص ٥ .

الملاحق

ملحق رقم « ١ » : فتوى الإمام محمد عبده بخصوص الصور

والتماثيل وهوائدها وحكمها

ملحق رقم « ٢ » : الأدبيات الفوتوغرافية في مجلة الفنون

الجميلة والتصوير الشمسى

ملحق رقم « ٣ » : مجلة التصوير الشمسى

ملحق رقم « ٤ » : مشاهد قاهرية نادرة في القرن التاسع عشر

ملحق رقم (١)

فتوى الإمام محمد عبده بخصوص الصور

والتماثيل وفوائدها وحكمها

ناتج

الاستبصار

شيخ محمد عبيد

الحسين الثاني

في المنشآت

يحتوي على بعض رسائله ومقالاته التي نشرت في الجرائد والمجلات في إصلاح التربية والتعليم الديني ومدافعة عن الدين ورحلته إلى صقلية وعلى كتبه ورسائله إلى العلماء والأفاضل في الموضوعات المختلفة وعلى بعض حكمه المنشورة

جامعه

الشيخ محمد عبيد

شيخ محمد عبيد

(بمصر)

حقوق الطبع محفوظة له

الطبعة الأولى بمطبعة المنار بشارع درب الجواميز بمصر سنة ١٣٢٤ هـ

الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها

لهؤلاء القوم حرص غريب على حفظ الصور المرسومة على الورق والنسيج ووجد في دار الآثار عند الامم الكبرى ما لا يوجد عند الامم الصغرى كالمصقلين مثلا، يحققون تاريخ رسمها واليد التي رسمتها ولهم تنافس في اقتناء ذلك غريب حتى ان القطعة الواحدة من رسم روفائيل مثلا ربما تساوي مئتين من الالاف في بعض المناطق ولا يملك معرفة القيمة بالتحقيق وانما المهم هو التنافس في اقتناء الامم لهذه النقوش وعد ما أتقن منها من أفضل ما ترك المتقدم للمأخر، وكذلك الحال في التماثيل وكلما قدم المزدك من ذلك كان أغلى قيمة وكان القوم عليه أشد حرصا، هل تدري لماذا؟

إذا كنت تدري السبب في حفظ سلفك لشعر وضبطه في دواوينه والمبالغة في تميزه بخصوصا شعر الجاهلية وما عني الأوائل رحيم الله بجمعه وترتيبه أممك أن تعرف السبب في محافظة القوم على هذه المصنوعات من الرسوم والتماثيل فان الرسم ضرب من الشعر الذي يرى ولا يسمع والشعر ضرب من الرسم الذي يسمع ولا يرى . ان هذه الرسوم والتماثيل قد حفظت من أحوال الأشخاص في الشؤن المختلفة ومن أحوال الجماعات في المواقف المتنوعة ما يستحق به أن تسمى دواوين الهيئات والاحوال للبشرية . يصورون الانسان أو الحيوان في حال الفرح والرضى والطمأنينة والتسليم . وهذه المعاني المدرجة في هذه الافاظ متقاربة لا يسهل عليك

تميز بعضها من بعض ولكك ننظر في رسوم مختلفة فتجد الفرق ظاهرا باهرا يصورونه مثلا في حالة الجزع والفرح والخوف والحشية والجزع والفرح مختلفان في المنى ولم أجمعهما هنا طمعا في جمع عينيين في سطر واحد بل لأنهما مختلفان حقيقة ولكك ربما تنصير ذهك لتجديد الفرق بينهما وبين الخوف والحشية ولا سهل عليك أن تعرف منى يكون الفرع ومنى يكون المنزع وما الهية التي يكون عليها الشخص في هذه الحال أو تلك . أما اذا نظرت الى الرسم وهو ذلك الشمر الساكت فانك تجد الحقيقة بارزة لك تشتمع بها نفسك ، كما يتلذذ بالنظر فيها حرك . اذا نزعت نفسك الى تحقيق الاستمارة المصروفة في قولك : رأيت أسدا ، تريد رجلا شجاعا فانظر الى صورة أبي الهول بجانب الهرم الكبير تجد الأسد رجلا أو الرجل أسدا ، فحفظ هذه الآثار حفظا للعلم في الحقيقة وشكر لصاحب الضمعة على الإبداع فيها . ان كنت فهمت من هذا شيئا فذلك بنيتي أما اذا لم تفهم فليس عندي وقت لتفهمك بأطول من هذا وعليك بأحد اللقوين أو الرسامين أو الشعراء المقلقين ليوضح لك مانعش عليك اذا كان ذلك من ذرعه

ربما تعرض لك مسألة عند قراءة هذا الكلام وهي ما حكم هذه الصورة في الشريعة الاسلامية اذا كان التمسك منها ما ذكر من تدوير هيئات البشر في انفعالهم النفسية ، أو أوضاعهم الجنيانية ، هل هذا حرام أو جائز أو مكروه أو مندوب أو واجب ؟ فأقول لك ان الراسم قد رسم ، والفائدة محققة لا نزاع فيها ، ومعنى العبادة وتعتظيم التمثال أو الصورة قد معني من الاذهان فاما أن تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة وإما ان ترفع سؤالا الى المنى وهو يحبك مشاة فاذا أوردت عليه حديث : ان أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون : أو من معناه مما ورد في الصحيح قالذي يفلب على ظلي انه يقول لك ان الحديث جاء في أيام الوثنية وكانت الصور تتخذ في ذلك العهد لسبيين : الاول الله والثاني التبرك به ، قال من رسم صورته من الصالحين والاول مما ينفسه الدين والثاني مما جاء الاسلام لمحوه والمصور في الحالين شاغل عن الله أو ممد للاشراك به فاذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة كانت تصوير الاشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر في

المصنوعات وقد صنع ذلك في حواشي المصاحف وأوائل السور ولم يمنعه أحد من العلماء مع أن الفائدة في نقش المصاحف موضح النزاع أما فائدة الصور فيما لا نزاع فيه على الوجه الذي ذكر (١). وأما إذا أردت أن ترتكب بعض السيئات في محل فيه صور طمعا في أن المكيين الكاثنين أو كائب البائث على الأقل لا يدخل محلا فيه صور كما ورد فأياك أن تظن أن ذلك ينفعك من احصاء ما فعل فإن الله قريب عليك، ونظر إليك، حتى في البيت الذي فيه صور ولا تظن أن الملك يتأخر عن مراقبتك إذا تعددت دخول البيت لأن فيه صورا . ولا يمكنك أن تعيب المفتي بأن الصلح على كل حال مظنة البيادة فاني أظن أنه يقول لك إن لملك أيضا مظنة الكذب فهل يجب ربطه مع أنه يجوز أن يصدق كما يجوز أن يكذب

وبالجملة أنه يغلب على ظني أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين لأن جهة العقيدة ولا من وجهة العمل . على أن المسلمين لا يتساهلون إلا فيما تظاهر فائدته ليحرموا أنفسهم منها والا فإياهم لا يتساهلون عن زيارة قبور الأدياء أو مسامهم بعضهم بالأدياء وهم ممن لا تعرف لهم سيرة ، ولم يطالع لهم أحد على سريرة ولا يستفتون فيما يفعلون عندها من ضرر أو التوسل والضرارة وما يعرضون عليها من الأموال والمنازع ، وهم يخشونها كخشية الله أو أشد . وبطلان منها ما يخشون أن لا يحبسهم الله

(١) إن الذين رسموا الصالحين والأنبياء بما أرادوا التبرك بصورهم وعظمتهم أكراما لهم وهذا التعظيم يسمى في كل اللغات عبادة وجميع الصور والنماثيل التي كانت عند العرب كانت معظمة للدين ولذلك سمى في القرآن تعظيم عبادة وكذلك التصاري كانوا يصرحون بأن تعظيم الأيقونات ومحوها من الصور عبادة فلما عارض المصلحون في ذلك صار بعض المصرين عليه يسمى تعظيمها أكراما وأصر بعضهم على تسميته عبادة هذا وإن النهي عن التصوير في الإسلام لم يزد على النهي عن تعظيم القبور وتشریفها وبناء المساجد عليها وإيقاد السراج عليها وقد فعل المسلمون هذا مع بقاء عالمهم بركون التصوير وفوائده مع أنه مائة المني عنه أكثر من بظاهر بنقض الدين ونكسر بحقيقة بعض

فيه ويظنون أنها أسرع الى اجابتهم من عنايت سبجانه وتمالي . لاشك أنه لا يمكنهم
الجمع بين هذه العقائد وعقيدة التوحيد ولكن يمكنهم الجمع بين التوحيد ورسوم صور
الانسان والحيوان لتحقيق المماني العلمية وتمثيل الصور الذهنية .

هل سمعت أنا حفظنا شيئا حتى غير الصور والرسوم مع شدة حاجتنا الى حفظ
كثير مما كان عند اسلافنا ؟ لو حفظنا الدرامم والدنانير التي كان يقدر بها نصاب
الزكاة ولا يزال يقدر بها الى اليوم أفما كان يسهل علينا تقدير النصاب بالجنيهات
والفرنكات ونحو ذلك مادام المثال الاول موجودا بين أيدينا ؟ ولو حفظ الصاع
والمد وغيرهما من المكاييل أفما كان ذلك مما ييسر لنا معرفة ما يصرف في زكاة
الفطر وما يجب فيه الزكاة من غلات الزرع بعد تغيير المكاييل وما كان علينا الا
ان نقيس مكيالنا بتلك المكاييل المجموطة فنصل الى حقيقة الأمر بدون خلاف .
أظنك توافقني على أنه لو حفظ درهم كل زمان وديناره ومدته وصاعه لما وجد ذلك
الخلاف الذي استمر بين الفقهاء يتوارثونه سلفا عن خلف كل منهم يقدر المكيال
والميزان بمالا يقدر به الاخر حتى جاء في آخر الزمان أحد يك الحسيني يخطي .
بعضهم ويوافق بين أقوال البعض الآخر بدون ان يكون بين يديه صاع ولا مد
من تلك الأصص ولا ممداد ، وما أصعب التخطئة والتوفيق ، اذا لم يكن البيان هو
المميز بين فريق وفريق ،

لنظرت الى ما كان يوجب الدين علينا ان نحافظ عليه لوجدته كثير الايجسى
عده ولم تحفظ منه شيئا فلنتركه كما تركه من كان قبلنا ولكن ما نقول في الكتب
وودائع العلم هل حفظناها كما كان ينبغي أن نحفظها أو أضعناها كما لا ينبغي أن
نضيعها !!! ضاعت كتب العلم وفارقت ديارنا نقائسه فاذا أردت أن تبحث عن
كتاب نادر أو مؤلف فاخر أو مصنف جليل أو أثر مفيد فاذهب الى خزائن
بلاد أوربا تجد ذلك فيها . أما بلادنا فقلما تجد فيها الا مترك الاوربيون ولم يحفظوا
به من نقائس الكتب التاريخية والادبية والعلمية وقد نجد بعض النسخة من
الكتاب في دار الكتب المصرية . مثلا وبعضها الآخر في دار الكتب بمدينة
كبرج من البلاد الانكليزية . ولو أردت أن أسرد لك ما حفظوا وضيعنا من

دفتر العلم لكنيت لك في ذلك كتابا بضع كما ضاع غيره ونجده بدمدة في يد
أوربي في فرنسا أو غيرها من بلاد أوربا
نحن لانفي بحفظ شيء نستقي قفه لمن يأتي بعدنا ولو خطر ببال أحد منا
ان يترك لمن بعده شيئا جاء ذلك الذي بعده أشد الناس كفرا بتلك النعمة وأخذ
في اضاءة ماغي السابق بحفظه له فليست ملكة الحفظ مما يوارث عندنا وإنما
الذي يوارث هو ملكات الصفات والاحقاد تنتقل من الآباء الى الاولاد حتى
تفسد العباد، وتغرب البلاد ، ولتأتي بها أربابها على شفير جهنم يوم الماد

ملحق رقم (٢)

الأدبيات الفوتوغرافية في مجلة الفنون
الجميلة والتصوير الشمسي

مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسي

مايو سنة ١٩١٣

العدد الاول

السنة الاولى

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مشر وع الجمعية الفوتوغرافية المصرية

الحمد لله وكفى والصلاة على عباده الذين اصطفى . وبعد فأحدنا
مشتغل بالفنون الجميلة وكلانا مشتغل بالتصوير الشمسي وانما لاسباب
خصوصية لا يمكننا ان نشتغل بهذه الامور لمصلحة امتنا
وقد جمعنا الصدف يوماً من الايام فلم نشأ ان نذهب هذه الفرصة
من دون ان نعيد ونستفيد وبعد التفكير عقدنا النية على القيام بمشروع
كبير نظن انه سينلنا امتناً .

وهذا المشروع هو انشاء جمعية كبرى تضم شعث المشتغلين بالتصوير
الشمسي في مصر والشرق وتكون بمثابة نقابة لهم . ولما عرضنا الفكرة
الابتدائية على بعض اخواننا المشتغلين بالصناعة استحسنوها وشجعونا
كثيراً على اخراجها من حيز القول إلى حيز العمل ولم تمض غير ايام قلائل
حتى انضم اليها لثيف من القواة وارباب الصناعة وشكلنا منا ومنهم جمعية

دعوناها « الجمية الفتوغرافية المصرية » وقررنا بعد البحث والمناقشة ان تكون فائحة اعمالنا تأسيس مدرسة لتعليم الصناعة بجميع فروعها وانشاء عجلة لنشر ما بهم المشتغلين بالصناعة معرفته من اصولها وقواعدها وتخصيص قسم كبير منها للبحث في الفنون الجميلة التي احياها من العدم دولة الامير الجليل اليرنس يوسف كمال باشا . وكذلك تأسيس معمل كباوي كبير لاجراء الاختبارات الكيماوية الفتوغرافية وتحضير المركبات اللازمة للمصورين والنواة ولا سيما في البلاد الخازرة كصر والسودان واقامة معرض سنوي كبير لعرض اعمال مهرة المصورين وانشط الطلاب

وقد فوضت الجمية الى احدنا - حسن آصف - طلب التصريح من الحكومة بانشاء المجلة . ولما كان لحكومتنا السنية في كل مشروع ادبي او علمي او فني مفيد يد ايضا ، لم تضن بالتصريح باصدار المجلة التي تشرف الجمية بأن تصدرها اليوم برسم مولانا الخديوي العظيم اعترافاً بفضل سموه على العلوم واهلها والفنون واربابها .

وقريباً ان شاء الله تفتح المدرسة ابوابها للطلاب وتختصر من اوربا المواد الكيماوية اللازمة لاجراء الاختبارات وتجهز المركبات والله تعالى نسأل ان يحفظ سمو ولي النعم الحاج عباس حلمي باشا الثاني الخديوي وولي عهده المحبوب وعطوفة وزره الاكبر محمد سعيد باشا وحضرات نظار حكومته انه السميع العليم

صاحباً المشروع

حسن آصف شكرى صادق

كلمة الى حضرات القراء والكتاب

ان الغرض من انشاء هذه المجلة الوحيدة في بابها ترقية (١) التصوير الشمسي بجميع فروعه مثل الزنكوغراف والتصوير على الزجاج الاوردوكر وماتيكى والتكثير والتصغير وعمل ألواح الفانوس السحري والاوزوتيب والبلانتيوتيب والستنوتيب والتصوير بأشعة رونتجن X^{rays} وعمل صور المكروسكوب وصور النباتات الخ (٢) الفنون الجلية بجميع فروعها وهي التصوير والنحت وفن الهامة والموسيقى والتناء والشعر والادب والتشيل ولذا فهي تقبل نشر ما يرد اليها من فئات اقلام المشتغلين بهذه الفنون مع مراعاة ما يأتي :

- اولاً - ألا يسوا في كتابتهم الدين والسياسة
- ثانياً - ألا تزيد المقالة الواحدة عن ثلاث صفحات من هذه المجلة
- ثالثاً - ان يجتهدوا في بيان المصادر التي اخذوا منها مقالاتهم
- رابعاً - ان يحفظوا لديهم صوراً من مقالاتهم
- خامساً - ان يكون امضاء الكاتب واضحاً لأن المجلة ترفض كل مقالة تكون
- بغير امضاء او مضمضة بامضاء مستعار
- سادساً - ان تكون اللغة سهلة جداً بحيث يمكن من لا يعرف غير مبادئ القراءة ان يفهمها



❖ تنبيه ❖

قررت الجمعية ارسال المجلة مجاناً لمن يطلبها من تظار المدارس الفنية والصناعية وروساء الجمعيات والاندية الادبية وأساتذة فن الرسم بالمدارس الاميرية .

التصوير الشمسي

تاريخه



لويز داجير

يوسف نيسفور نيس

التصوير الشمسي فن صناعي لا يزيد عمره الحقيقي عن ثمانين عاماً،
صحيح ان المصريين القدماء وبعدهم اليونانيين والعرب وبعض علماء القرون
الآخيرة لاحظوا ان ظل الانسان والحيوان والنبات وكل شيء على وجه
الارض يمكن تكوينه بواسطة الاشعة الشمسية ولكنهم لم يحاولوا امساكه
بالوسائط الصناعية المعروفة الآن

واول من عرف مزية المرآة والمعدسة في تكوين الظل الفيلسوف
الانجليزي روجر باكون سنة ١٢٦٧ بعد الميلاد وفي عام ١٥٥٨ صنع جيوفاني
باينيسا دلا پورتا آلة تصوير مهيئة صندوق صغير

وفي القرن السادس عشر عرف الكيمائيون ان كلورور الفضة يسمر لونه عند وقوع اشعة الشمس عليه واكتشف الطبيب الالماني جون هنري شولز في سنة ١٧٢٧ ان لون مخلوط الطباشير ومخلول نترات الفضة يسمر بواسطة اشعة النور

وفي سنة ١٧٧٧ حضر شارلس وليم شيل كمية من كلورور الفضة وعرضها لاشعة الشمس مدة طويلة ثم اذاب كلورور الفضة الذي لم يتاثر بالاشعة في النوشادر ووجد الفضة الممدية في الجزء المتأثر بمعاملته بمحضر التريك وترسيب سائل نترات الفضة بكلورور النوشادر . وكذلك عرض للنور كمية من كلورور الفضة المذاب في الماء . ثم بعد ذلك عرض قطعة من الورق عليها طبقة من كلورور الفضة للاطيف الشمسي فوجد ان تأثير اللون البنفسجي اشد من تأثير كل لون آخر في ذلك الطيف

وفي سنة ١٧٩٥ بحث اللورد بروغام - وكان وقتئذ قى في القعد الثاني من عمره - الى الجمعية الملكية بانجلترا رسالة يقول فيها « انه اذا مرّت الاشعة من ثقب صغير ووقفت على قطعة من العاج المدهون بنترات الفضة ارتسمت عليها صورة ثابتة للشكل المار من الثقب »

وفي سنة ١٨٠٢ كتب توماسي ودجوود والسير همفري ديفي رسالة قرئت في المجمع الملكي خلاصتها انه يمكن الحصول على رسوم الصور الزيتية والاطلال بواسطة نترات الفضة وان كلورور الفضة احسن من النترات والمجلد احسن من الزيت ولكن بالاسف لم يمكنهما امساك تلك الصور بالوسائل الصناعية

وفي عام ١٨١٤ شرع يوسف نيسيفور نيبس في عمل اختباره

الفوتوغرافية واستعمل كلورور الفضة وكلورور الحديد مع كثير من المواد الكيماوية الاخرى ووضع طبقة من القار على معادن مختلفة وعرضها للنور في الآلة الشمسية مدة بضعة ساعات ثم اذاب الاجزاء التي لم تتأثر بالنور بزيوت اللاوندة وحاول ان يسود لون اجزاء المعدن الممرضة للنور بواسطة اليود وغيره من المواد وحفر بعض الصفايح بالحض. وفي سنة ١٨٢٧ قدم اختباره الى الجمعية الملكية بلندرة ولكن الجمعية رفضت سماع كلامه لأنه أتى ان يشرح طريقة العمل.

من هذا يتضح ان نيبس هو اول رجل في العالم امكنه ان يثبت صورة شمسية او بعبارة اخرى هو اول من حل النظرية التي بقيت قروناً طويلة لنزاع عجز عن حله عشرات من العلماء.

وفي سنة ١٨١٩ تكلم السير جون هرشل عن انواع الهيوسكوبية وخاصة انواعه القلوية في تحليل كلورور الفضة وفي سنة ١٨٢٤ شرع لويز چاك منديه داجير في عمل اختبارات في الفن يريد بها تثبيت الصور التي تتكون في آلة التصوير وفي سنة ١٨٢٦ اكتشف بلارد البرومور وفي سنة ١٨٢٩ اشترك نيبس وداجير في العمل وفي سنة ١٨٣٣ توفي الاول ولكن داجير استمر في عمله مستملاً اليود في صبغ صفائح الفضة فاكشف طريقة الداجيروتيب المعروفة

ولهذه الطريقة مزايا لا توجد في طرق التصوير الاخرى المعروفة عندنا الآن وهي ان الصورة ترسم ايجابية مباشرة. والطريقة هي ان يمرض لوح فضي مصقول الى ابخرة اليود حتى تملوه طبقة رقيقة من بودور الفضة ثم يوضع في الآلة ويعرض لاشعة النور وبعد ان ترسم عليه

الصورة ينقل الى صندوق ويوضع فوق اثناء به زئبق معدني ساخن .
فمنذ ما تتصاعد البخرة الزئبق المعدنية تلتصق بالاجزاء التي تعرضت
للنور بنسبة قوة النور الذي تعرضت اليه ثم يذاب اليود الذي لم يتأثر بواسطة
محلول الهيبوسلفيت فتتكون عند ذلك صورة ايجابية مقلوبة عيناً وشالاً .
وهذه الطريقة لم يدخلها بعد مخترعها تعديل الا في بعض اشياء
طفيفة لاهمية لها على الاطلاق مثل استعمال البرومور مع اليود لزيادة الحساسية .
وهكذا ادهش داجير العالم كله باكتشافه وصار كل من يريد ان يرسم
صوره يرسمها بجهاز داجير .

وبروي ان هنري فوكس تلبوت الانجليز شرع في عمل مباحته سنة
١٨٣٣ وقال هو في سنة ١٨٣٩ انه حصل في سنة ١٨٣٥ على مناظر طبيعية
بواسطة آلة التصوير . وفي العام نفسه (اي سنة ١و٣٩) شرح طريقة الرسم
الفوتوغرافي التي استعمل فيها الورق المشبع بملح الطعام . وقد حصل على
النوعين المعروفين في التصوير الشمسي «السلي والاييجاني» واستعاض ايضاً
برومور الفضة عن ملح الطعام في عمل الطبقة الحساسة .

وقد اشار السير هرشل باستعمال انواع الهيبوسلفيت في التثبيت
وعرض في الجمعية الملكية صوراً شمسية رسمها بنفسه واحداها صورة
تيليسكوبه مرسومة بواسطة آلة التصوير

وقد اوضح مونجو بوتون بعد ذلك ان الورق الموضوع في محلول
يكرومات البوتاسيوم يتأثر بعد تجفيفه بأشعة النور وان مركب الكروم
الذي يتكون بتأثير النور لا يمكن غسله بالماء .

وفي سنة ١٨٤٠ استعمل هرشل لفظي ايجاني وسلي في الغرض

المصطلح عليه عند المصورين . وفي سنة ١٨٤١ اخترع يوسف نيزال العدسة المعروفة باسمه الآن وجعلها له قوئجتلاندر . ومزية هذه العدسة انها قللت مدة التعريض للنور اللازمة للتصوير بالعدسات الاخرى

ثم اخذ فوكس تلبوت امتيازاً بطريقة الكالوتيب التي استعمل فيها يودور الفضة على الورق . وبعد ذلك حصل كلوديت على امتياز لاستعمال الزجاج الملون لاسيما الاحمر في انارة الغرف المظلمة . وفي عام ١٨٤٢ شرح هرشل طرق الطبع بواسطة املاح الحديد بما في ذلك طبع الصور باللون الازرق البروسي . وفي سنة ١٨٤٤ استعمل روبرت هنت كبريتات الحديدوز في الكشف والاطهار وفي عام ١٨٤٨ استعمل نيبس دي سنت فكتور ابن اخ نيسيفور نيبس طريقة الالبومين التي وضع فيها طبقة من الالبومين المزوج بيودور البوناسيوم على الالواح السليية وحسبها بنترات الفضة . وفي عام ١٨٥١ استعمل فردريك سكوت ارشر الكولوديون ثم في سنة ١٨٥٢ شرح تلبوت طريقة حفر الصفائح الاليجائية المطبوعة بواسطة اشعة الشمس تحت ألواح الزجاج السليية . وفي سنة ١٨٦٤ نستعمل سايس وبولتون مستحلبات الكولوديون ثم اشار مادوكس في سنة ١٨٧١ باستعمال الجيلاتين بدل الكولوديون .

ومن هنا ابتدأت دائرة الاكتشاف تتسع والمامل الكبرى تناسس لتحضير الآلات والعدسات الفوتوغرافية والادوات حتى اصبح المشتغلون بالتصوير يعدون بالملايين بعد ان كان عددهم منذ نصف قرن تقريباً لايزيد عن عداد اصابع اليد الواحدة . وفي الاعداد التالية ان شاء الله تفصل مأجناه هنا والسلام .

النور الصناعي

حضر الدكتور كرس مركباً غير قابل للفرقة وقليل الدخان اسمه المنيسيوم او مسحوق الالومنيوم وكبريتات النحاس الغير ملور أو شب الكروم . وهذا المركب يتكون من جز، واحد من شب الكروم وجز، واحد أيضاً من مسحوق المنيسيوم أو ستة اجزاء من كبريتات النحاس الغير ملور وثلاثة اجزاء من مسحوق المنيسيوم وجز، واحد من مسحوق الالومنيوم. وهذا المركب أقل دخاناً من الحاليط المحتوية على الكلورات فضلاً ان الدخان يتصاعده بسرعة حتى يمكن اعادة الاضاءة بالخلوط بدون انتظار. واليك بعض مركبات اخرى يمكن استعمالها للاضاءة عند الحاجة :

- (١) مسحوق المنيسيوم ٥ اجزاء
او كسيد البريوم ٣
- (٢) مسحوق المنيسيوم ٢٥٠
مسحوق او كسيد البريوم ١٥٠
حمض فاناديك ٨
- (٣) مسحوق المنيسيوم ٥
او كسلات البريوم ٢
- (٤) مسحوق منيسيوم ٥
او كسيد البريوم ١
هيدروكسيد الكلسيوم ١
- (٥) مسحوق المنيسيوم ٥
او كسيد المنجنيز ١
- (٦) مسحوق المنيسيوم ١٠
او كسيد البريوم ٢
او كسيد المنجنيز ١

والدة التي يضيئها ٢ الى ٣ جرام من المساحيق الالفة الذكر هي نصف دقيقة - وهي مدة كافية للتصوير .

مذكرات عمومية في التصوير الشمسي

مظهر الميتول والهيدروكينون

ميتول ٤ جرام

سلفيت الصوديوم ١٠٠

هيدروكينون ٥٧

كربونات الصوديوم ٧٥

ماء مقطر ١٠٠٠ ستي متر مكعب

تضاف الى هذا المركب كمية من الماء المقطر مساوية له عند الاستعمال

سائل تثبيت مع الثب

ثب (سائل مركز) ١٠٠٠ ستي متر مكعب

سلفيت الصوديوم (سائل مركز) ٢٠٠ الى ٣٠٠ ستي متر مكعب

سائل الهيبوسلفيت (بنسبة ١ الى ٥) ١٠٠٠ الى ١٥٠٠ ستي متر مكعب

سائل مزيل للهيبوسلفيت

براكسيد الهيدروجين ٢٥ ستي متر مكعب

ماء مقطر ١٠٠٠

بعد غسل الزجاج السليبي جيداً في الماء ينطس في هذا السائل مدة دقيقتين فقط ثم يغسل بالماء ويحفف. واذا تعذر إيجاد البراكسيد فيغسل الزجاج السليبي بالماء مدة دقيقة واحدة ثم يوضع في حوض به ماء مذاب فيه قليل من برمنغنات البوتاسيوم وعند ما يزول لون البرمنغنات البنفسجي الجليل يغسل الزجاج جيداً بالماء ويحفف.

طريقة منكهوثن في تقوية الزجاج السليبي

أ برومور البوتاسيوم ٢٣ جرام

٢٣	يكتوزور الزئبق
١٠٠٠ ستي متر مكعب	ماء مقطر
٢٣ جرام	ب سياتور البوتاسيوم النقي
٢٣	نترات الفضة
١٠٠٠ ستي متر مكعب	ماء مقطر

والطريقة هي ان يذاب السيانور وثلثه كل بمفرده في كمية من الماء ثم يضاف الثاني الى الاول حتى يتكون راسب ثابت ثم يترك المحلول مدة ١٥ دقيقة وبعد الترشيح يضاف الى المحلول الرموز له بحرف (ب) باقى الماء.

وعند الاستعمال يوضع الزجاج السلي في المحلول الرموز له بحرف (أ) حتى يبيض لونه ثم ينسل جيداً في الماء ويوضع في المحلول الرموز له بحرف (ب) واذا زادت التقوية فيمكن التخفيف بسائل هيسانيت الصوديوم المخفف.

طريقة إدر في تخفيف الزجاج السلي

٥ جرام	سيانور البوتاسيوم
٢	بودور البوتاسيوم
٢	يكتوزور الزئبق
١٠٠٠ ستي متر مكعب	ماء مقطر

والطريقة هي ان يذاب الزئبق ثم البودور وبعدهما السيانور . والاخير يذيب الراسب الاحمر المتكون من الزئبق والبودور . وفعل هذا المخفف بطيء ولكنه لا يثلف الزجاج الحساس.

طريقة تحضير ورنيش بارد

١٠ جرام	سلولويد
٥٠٠ ستي متر مكعب	خلات الاميل

صناعة الحفر على الزنك

طرق حفر الخرائط والرسوم والصور

والطبع بالألوان^(١)

تمهيد

الحفر على الزنك هو من أهم فروع التصوير الشمسي لأن بواسطته يمكننا الحصول على عشرات من الرسوم والصور الفنية بكل سرعة وسهولة وبمن بخس جداً

وللحفر خواص حسنة كثيرة منها الأمانة في النقل والمحافظة الكلية على دقائق الأصل وإمكان التكبير أو التصغير وغير ذلك مما لا نحصل عليه إذا استعملنا أية طريقة صناعية أخرى

ويستخدم هذه الصناعة في هذه الأيام كثير من المشتكين بالعلوم والفنون والصنائع مثل المهندسين والبنائين والمصورين والرسمين والمؤلفين وأرباب الصحف والتجار ... الخ

وطريقة الحفر على الزنك (الزنكوغراف) وإن تمكن قد حلت مكان الليثوغرافيا والحفر باليد فإنه يجب ملاحظة أنها مجرد واسطة موصلة إلى نقل شيء كأصله ولذا يجب الاعتناء في تحضير الصور أو الرسوم أو الخرائط المراد الحصول على صور منها بهذه الطريقة.

(١) ملخص محاضرة القاها جناب المستر كير في ندوة القسم الفوتوغرافي بمصلحة المساحة بالجيزة.

ولما كان لتحضير الخرائط الجغرافية أهمية عظيمة فقد رأينا ان نبين هنا ما يجب على الطالب عمله قبل الشروع في نقلها بألة التصوير الزنكوغرافي وحفرها .

تحضير الخرائط

يجب ان يكون الورق المراد الرسم عليه ابيض ناصعاً او مائلاً قليلاً الى الزرقة وناعماً . وبإلحاح ان اقل أثر للصفرة فيه يظهر في الصورة اسمر . واذا كان خشناً فيصعب رسم الخطوط الطويلة فيه مستقيمة لا سيما اذا كانت رفيعة جداً . وعند تصوير الاشكال المرسومة على هذا الورق تلقي الخشونة على الورق ظلاً يتنافى الصورة عند طبعاها

ويجب قبل تجهيز الرسم نحو الرصاص حتى لا يترك غير اثر ضعيف يمكن ان يكون مرشداً للمحبر لأن الخطوط تظهر عند النقل مكسرة . ويجب جعل الرسم خطوطاً سوداء قائمة او تقطعاً اما النور فيها فيجب عمله ببشة خطوط رفيعة او نقط رفيعة ولكن من نوع الحبر المستعمل للظل واذا امكن رسم مسودات الخريط بمحبر ازرق باهت بدل الرصاص فكون اصبوب بكثير لانه يستغنى في هذه الحالة عن نحو الرصاص لأن اللون الازرق الباهت يظهر عند النقل ابيض ناصعاً

وبإلحاح عند تنظيف الرسم بعد تجهيزه ان تبقى الخطوط ناعمة لا خشنة من كثرة المحو ومن الخطأ استعمال المطاط (اللستك) لهذا الغرض لانه يثقل الخطوط ويحملها خشنة وتفضل استعمال لباب الخبز الطري لانه لا يؤثر على الخطوط ادنى تأثير يظهر فيها بعد .

تحضير الرسوم

وإذا اريد رسم الصور لنقلها وحفرها فيجب ان يجري ذلك على ورق النقل الابيض او الابيض المائل الى الزرقة ولكن الحذر من استعمال الورق الاصفر. وعلى الرسام ان يحفظ هذا الورق دائماً في الظلام لأن تبيضه للنور كثيراً يتلفه

الكتابة على الخراط

ويجب في كتابة الالوان او طبعها على الخراط ان تكون الاحرف واضحة وحادة وبعثرة واحدة ولا يجب غرسها في الورق لئلا يظهر عليها ظل يلف شكلها. وفضلاً عن هذا يجب ان يكون الحبر خالياً من المواد الزيتية لئلا ينتشر الزيت على الورق فيصفر لونه وعند النقل يظهر اسود كالأحرف .

حفظ الخراط وورق النقل

ويجب حفظ الخراط وورق النقل دائماً مطبوعاً لأن لفه يجعله قابلاً للتلف بسرعة . والحذر من وقوع الاقذار عليه لأنها حينها تظهر عند النقل وبعد تحضير الرسم يحضر الزجاج السلي الحساس بالطريقة المعروفة « بطريقة الكولوديون الرطب »

طريقة الكولوديون الرطب

كانت طريقة الكولوديون الرطب مستعملة عند جميع المصورين فيما مضى وكانوا يستخدمونها في رسم صور الأشخاص والمناظر الطبيعية والمباني وما شاكلها ولما اكتشفت طريقة تحضير الألواح الهلامية الجافة

السريمة التأثير بالنور تركت « طريقة الكولوديون الرطب » وقصر استعمالها على نقل الصور في صناعة الحفر على النحاس والزنك لان الالواح المحسنة بهذه الطريقة ابطأ بكثير من الالواح الحديثة والمطلوب هو ان تكون بطيئة. فضلاً ان لها خاصية لا توجد في الالواح الحديثة وهي ان الظل يكون فيها اسود فائماً والنور ابيض شفافاً (يتبع)

—<—>—

مذكرات في الزنكوغراف

تحضير الكولوديون اليودي

اثير كبريتيكي درجة ٧٢٥ ر	١٠٠ سني متر مكعب
الكحول درجة ٥٠٨ ر	٤٠ " " "
بيروكسيلين	٢٧٧ جرام
يودور الامونيوم	٠٠٧ ر
يودور الكادميوم	١ ر
الكحول درجة ٨٣٠ ر	٤٠ سني متر مكعب

(ملحوظة) هذا الكولوديون يظهر بمظهر البيروجاليك الحمضي

تحضير السائل المحسس للكولوديون

نترات الفضة المبلورة النقية	٧٥ جرام
ماء مقطر	١٠٠٠ سني متر مكعب
حمض نريك	٠٢ ر

—<—>—

اعلانات

لونا بارك (وادي القبر)

افتتح هذا المنتزه الكبير في غضون شهر ابريل واستحضر عدة
العاب جيلة خلاف ألعاب السكيتة المعروفة وهو احسن مكان
للرياضة في القاهرة .

كازينو كورسال

بشارع جلال باتوفيق بمصر

احسن ملعب يمكن ان تقصده العائلات للرياضة وسماج الاغاني
ومشاهدة الالعاب الافرنبجية .

سنماتوغراف بيوغراف

بشارع جلال باتوفيق بمصر

(سنماتوغراف فيولت سابقاً)

تعرض فيه كل ليلة اجمل المناظر التخيلية والطبيعية والروايات
الادبية والاخلاقية .

سنماتوغراف البلع

بقاعة كليبر بشارع بولاق امام التلغراف المصري

يعرض في كل ليلة مناظر لطيفة وروايات بديعة

مجلة الفنانون الحميمية والصنوبر الشمى

يونيه سنة ١٩١٣

العدد الثانى

السنة الاولى



المصور الايطالى الشهير

ليوناردو دافنشى

التصوير الشمسي

آلات التصوير - أنواعها وكيفية استعمالها

آلة التصوير الشمسي هي عبارة عن جهاز يحمل في واجهته الامامية عدسة للتصوير وفي واجهته الخلفية لوحاً حساساً لارتسام صور المرئيات التي تنفذ من العدسة عليه .

وتوجد في المتجر جملة انواع من هذه الآلات وهي مقسمة بحسب حجمها وكيفية تركيبها الى قسمين احدهما ثقيل الحمل ويستعمل في الغالب لتصوير الاشخاص الثابتين ونقل الخطوط والرسوم والصور والآخر خفيف الحمل ويستعمل في الغالب لتصوير المناظر الطبيعية وصور الحفلات وبالجملة جميع الاشياء المتحركة .

اما النوع الثقيل الحمل فله بالاجمال شكل واحد وتركيب عادة من:
اولاً - جسم الآلة وهو عبارة عن غرفة مظلمة بشكل متفاح مبطن بقمش اسود .

ثانياً - واجهة امامية وهي عبارة عن اطار من الخشب تركيب عليه لوحة مثقوبة من الوسط تقباً يسع العدسة . وهذا الاطار اما ثابت في مكانه او متحرك على قضبان لها اسنان والاول يستعمل عادة لنقل الخطوط والرسوم والصور والثاني يستعمل لتصوير المناظر والاشخاص .

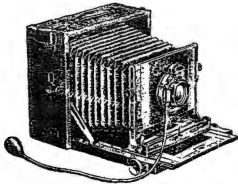
ثالثاً - واجهة خلفية وهي عبارة عن اطار تركيب عليه لوح من الزجاج المنفر يمكن استبداله عند التصوير بصندوق يرف بالمحافظة وهو الذي

توضع فيه الواح الزجاج الحساسة المراد التصوير عليها . وهذا الاطار يكون ثابتاً اذا كانت الواح الامامية متحركة ومتحركاً على قضبان اذا كانت الواح الامامية ثابتة فضلاً انه يكون احياناً متحركاً من الوسط .
رابعاً - مخفضة او اكثر للزجاج الحساس وهذه هي المعروفة (بالشاسيه) .

خامساً - قاعدة اما ثابتة او مرتسكة على عجل صغير أو مؤلفة من قوائم وكلا النوعين قابل للرفع والانخفاض
سادساً - عدسة اما مفردة او مزدوجة ولها غطاء او جفن يقوم مقامه . واللوحة المركبة عليها هذه العدسة قابلة للتحويل يمينا او شمالاً وإلى اعلى او اسفل بحسب الحاجة
سابعاً - ميزان ماء



وهذا النوع من الآلات يصنع عادة من خشب الجوز المخزون ويلون باللون الاصفر الذهبي . ويلاحظ في مشتراه جودة الخشب والمادة المصنوع منها المتفاني واحكام الصنعة



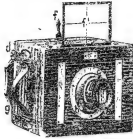
اما النوع الخفيف الحمل فقد تفننت المصانع في عمله والشائع الاستعمال منه عند المصورين والنواة هو :-
اولاً - الشكل

المصنوع هيئة الصندوق المستطيل وهو عبارة عن صندوق من الخشب المدهون من الداخل بالبوية السوداء وفي واجهته الامامية عدسة مركب عليها جفن يفتح وينلق بحسب ارادة المصور فيمكن جعل المدة ساعات او دقائق او ثواني او كسر صغير جداً من الثانية الواحدة . ويقوي النور ويخففه في العدسة جهاز من النوع المعروف بديافراجم ايريس . وفي داخل هذا الصندوق مخزن لمدة عاقل للزجاج الحساس او الشريط الحساس المعروف « بالفلم »

ثانياً - الشكل المعروف بالكوداك وهو عبارة عن صندوق مستطيل الشكل غير سميك اذا ضغط الانسان على زر فيه انفتح باب في داخله منفاخ في واجهته الامامية التي تتحرك على قضبان عدسة بالشكل الذي اسلفناه بزيادة نابض او نفاخة من اللستك متصلة بانبوبة لفتح الجفن واغلاقه بسهولة . وهذه الواجهة تتحرك يميناً وشمالاً والى أعلى وأسفل . وهم يضمنون في اعلاها عادة صندوقاً صغيراً من البلور لرؤية الاشباح فيه . وفي القاعدة التي تتحرك عليها الواجهة المذكورة لوحة مقسمة لمعرفة المسافة بين الآلة وبين المرئيات .

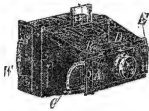
اما الواجهة الخلفية ففيها اطار به لوح مصنفر للاستعاضة به عن الصندوق البلور آف الذكر وهذا يستبدل عند التصوير بالمحفظه المحتوية على اللوح الحساس او بغطاء يمنع نفاذ النور عن الشريط « الفلم » الحساس الآمن نقب عليه ورقة من نوع البرشمان الاحمر لرؤية نمرة قطعة « الفلم » المراد التصوير عليها متناً للخطأ

ثالثاً - نوع كالألف الذكر مركبة عليه مرآة بشكل هندسي تري



المصور الشكل المراد تصويره بطريقة واضحة
ويعرف « بالريفلكس »

رابعاً - نوع بهيئة النظارة المقربة داخله
مخزن للزجاج الحساس وهو لا يختلف عن



النوع الاول الآ في شكله الخارجى ويعرف
« بالجومل »

خامساً - نوع بالشكل المتقدم وانما

له عدستان بدل واحدة . واللوحة الحساس يقسم بفواصل من الخشب الى
قسمين ترسم في كل منها صورة الشكل مع اختلاف بسيط في الصورتين
بسبب وضع العدستين ويسمى « بالستيريوسكوب »

سادساً - نوع بالشكل الاول وانما له عدة عدسات بدل واحدة
وغالباً تكون ستة او اثني عشرة او اربعا وعشرين عدسة واللوحة الحساس
يقسم بفواصل من الخشب بقدر عدد العدسات وترسم في كل جزء منه
صورة ماثلة للأخرى بقدر طابع البريد وهذا النوع يعرف « بآلة طوابع
البريد » وانما يلاحظ عند التصوير ان توضع صورة ايجابية كبيرة امام
الآلة لترسم على اللوحة الحساس بواسطة العدسات الكثيرة الموجودة في
واجهة الآلة الامامية

سابعاً - نوع بشكل صندوق مستطيل في احد جوانبه المستطيلة
عدسة متحركة على هيئة نصف دائرة مركبة على بوق من الجلد . ومزينة

هذا النوع ان المصور يتمكن من رسم المناظر بزوايا كبيرة من الجانبين ويسمى « بالانوراميك »

ثامناً - نوع بشكل صندوق داخله آلة لرسم المناظر المتحركة (السينماتوغرافية) وهذه المناظر ترسم على « فلم » له مخزن مخصوص في داخل الآلة ويلتف بمركة منتظمة على اسطوانة . ويسمى هذا النوع « بآلات التصوير السينماتوغرافي »

وتوجد انواع أخرى لا تختلف في تركيبها كثيراً عما ذكر . هذا بخلاف آلات التكبير والتصغير والتصوير بالالوان الثلاثة بالطريقة الحديثة والزنكوغراف والميكروغراف . . . الخ
وفي الاعداد التالية تفصل ما اجمناه هنا لاسيما عند كلامنا على العدسات وانواعها وزاياها والسلام

.....

تحضير كلورور الذهب

من مخاليط الذهب كالملة الذهبية والمصوغات

يلاحظ في تحضير كلورور الذهب ان جميع انواع الذهب المستعملة في ضرب المسكرات وصباغة ادوات الزينة الذهبية غير تقي بل مخلوطة بالنحاس والفضة وجملة معادن اخرى . ولذا يجب عند تحضير كلورور الذهب منها تنقيتها اولاً من جميع المعادن المخلوطة بها .

ويلاحظ عند حل الذهب ان سائل التحليل يختلف في تركيبه باختلاف المعادن المخلوطة بها الذهب وان المركب اللازم للتحليل لا يمكن معرفته الا بالتجربة . وعلى

مذكرات عمومية في التصوير الشمسي

طريقة تلوين وتثبيت ورق السلويدين

١ - غير اللصاع

يجب حفظ هذا الورق ضمن الاستعمال داخل مظاريفه في أماكن نظيفة جافة مع ملاحظة أن تبقى الطبقات الحساسة متقابلة .

وعند الطبع - إذا أريد التلوين بالبلاتين - يجب إبقاء الورق في النور حتى يتحول سواد الظل إلى لون برونزي مدني ثم يغسل بالماء حتى يصبح لونه أحمر جيلاً . واليك مركب التلوين الذهبي :

أ . ماء مقطر ١٠٠٠ سنتيمتر مكعب

ورق ١٠ جرام

ب . كلورور الذهب ١ جرام

ماء مقطر ١٠٠ سنتي متر مكعب

وعند الاستعمال يضاف ٥٠٠ سنتي متر مكعب من حرف أ إلى ٣ سنتي متر مكعب من حرف ب . وتوضع الأوراق المطبوعة في هذا السائل حتى يصبح لونها ثابتاً ثم تغسل جيداً بالماء وتوضع في مركب البلاتين التالي :

ماء مقطر ١٢٠٠ سنتي متر مكعب

كلورور پلاتينيت البوتاسيوم ١ جرام

حمض فوسفوريك سائل ١٢٠ / ١٥ سنتي متر مكعب

وبعد أن يسود لونها تغسل جيداً بالماء وتثبت مدة عشرة دقائق في هيوسلفيت الصودا بنسبة ٥ أجزاء إلى مائة من الماء ثم تغسل جيداً بالماء وتلصق على الورق المقوى وتغسل جيداً بألمة الصقل

ويمتاز هذا الورق بسرعة تلوينه وتثبيته ولذا يجب أن لا تزيد كمية المواد عما هو

مذكور هنا وان يرشح سائل البلاتين أثر التلوين به في كل مرة ولا بأس من تقويته بعد الترشيح بإضافة قليل من المركب التالي عليه :

ماء مقطر ١٠٠ ستي متر مكعب

كلورو بلاتينيت اليوتاسيوم ١ جرام

حمض فوسفوريك سائل ١/١٠٠ ١٥ ستي متر مكعب

٢ - اللعاع

حضر احد مركبات التلوين التالية :

(١) أ — ماء مقطر ١٠٠٠ ستي متر مكعب

سلفوسيانور الامونيوم ٥ جرام

ب — كلورور الذهب ١ جرام

ماء مقطر ١٠٠ ستي متر مكعب

عند الاستعمال يضاف ٢٠ ستي متر مكعب من حرف ب الى ٥٠٠ ستي متر مكعب من حرف أ

(٢) ماء مقطر ١٠٠٠ ستي متر مكعب

شب ٦ جرام

حمض ليمونيك ٦ جرام

سلفوسيانور الامونيوم ٢٤ جرام

كلورور الذهب ١/١٠٠ ٤٠ ستي متر مكعب

(٣) ماء مقطر ١٠٠٠ ستي متر مكعب

سلفوسيانور الامونيوم ٦ جرام

خلات الصودا المبلورة ٣٠ جرام

محلول كلورور الذهب ١/١٠٠ ٤٠ ستي متر مكعب

ثم حضر مركب التثبيت التالي :

١٠. مقطر ١٠٠٠ ستي منر مكب

هيوسلنيت الصودا ١٠٠ جرام

وعند الاستعمال اطبع الورق الحساس اولاً بلون ابيض من اللون البني انت
طالبه ثم ضعه في احد سوائل التلوين السائلة وعند مآراه تلوين باللون الذي ترغبه
اغسله جيداً بالماء ثم بته مدة عشرة دقائق في سائل التثبيت الآنف الذكر وبعد
ذلك اغسله بالماء جيداً مدة نصف ساعة وضعه على الأثرين افرغ من ورق التشفيف
ثم قص اطرافه بمقص ونشبه والصقه ثم اتركه حتى ينشف وبعد ذلك اصقله جيداً
بآلة الصقل المروقة

صناعتهم المحضرة على الزنك

طرق حفر الخرائط والرسوم والصور

والطبع بالألوان

(تابع ماقبله)

تنظيف الزجاج

يجب ان تكون الواح الزجاج التي تحضر عليها الصور السلبية من
النوع المصقول الجيد الخالي من الفقاعات والخدوش . وكيفية الاستعمال هي
ان تنظف اولاً بالمواد الكهناوية وذلك بوضعها في محلول ييكرومات
البوتاسيوم المركز بعد اضافة كمية مساوية من حمض الكبريتيك المخفف
بالماء بنسبة ٢٠ في المائة عليه . وبعد ذلك تغسل بالماء ثم تفرك من الجانبين

بجينة مصنوعة من مسحوق طرابلس والماء المضاف اليه بضع نقط من سائل النوشادر . وعند ما تجف المجينة يفرك الزجاج بقطعة من القماش النظيف الناعم ثم يمسح بقطعة نظيفة من جلد التنظيف الجيد .

وهذه العملية في منتهى الاهمية لأنها اعظم مساعد على النجاح في العمل واذا ترك على الزجاج اقل اثر المواد الدهنية او الاقذار فانه حتماً يؤثر على العملية في ادوارها التالية فتتفصل المادة الجيلاتينية عن الزجاج اثناء الاظهار او التجفيف

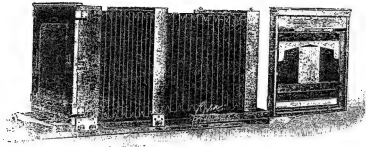
وبعد عملية التنظيف المذكورة يجب وضع شريط رفيع من الالبومين او محلول اللستك على حافة اللوح المراد تحسيسه وذلك بقطعة صغيرة من القطن بحيث لا يزيد عرضه عن السنتيمتر الواحد وبعد هذه العملية يترك اللوح ويشعر في تحضير آلة التصوير

تحضير آلة التصوير



منشور

آلة التصوير الزنكوغرافي هي عبارة عن غرفة مظلمة لا ينفذ اليها النور الا من عدسة مركب عليها منشور من البلور الغرض منه قلب المرئيات يميناً وشمالاً ترى معكوسة في اللوح المصنفر الموضوع عامودياً خلف الغرفة المظلمة وهذا اللوح يقدم باطاره الخشبي ويؤخر بواسطة عجل يسير فوق قضبان من النحاس لها اسنان



والغرض من ذلك التقديم والتأخير اظهار دقائق الرسم على اللوح المصنفر ويكون ذلك اما بالتجربة او بطريقة حسائية لا لزوم لشرحها هنا.

تحضير الزجاج الحساس

وبعد ذلك يذهب المصور الى الغرفة المظلمة لتحضير الزجاج الحساس والطريقة هي ان يأخذ لوح الزجاج الذي نظفه بالمواد الكيماوية ويضع عليه طبقة من الابومين ويضعه على مسند لوضع طبقة من الكولوديون اليودي البرومي عليه . اما الكولوديون نفسه فهو عبارة عن سائل كثيف يحضر بأذابة قطن البارود في مزيج من الكحول والايثير الكبريتيكي بكميات متساوية تقريبا . وبعد ان تتطاير مواد التحليل من السائل تتكون على الزجاج طبقة شفافة رقيقة جداً .

وطريقة جملة حساسا هي ان يوضع عليه قبل وضعه على الزجاج انواع مخصوصة من البرومور واليودور قابلة للذوبان في واحد على الاقل من السوائل المذابة لقطن البارود واكثر هذه الاملاح استمالا برومور ويودور الكادميوم والامونيوم والزنك وكلها قابلة للذوبان في الكحول . ثم ينقل اللوح الموضوع عليه طبقة الكولوديون البرومي اليودي الشفاف الى حوض ممد للتحسيس موضوعة فيه كمية كبيرة من محلول

تترت الفضة بنسبة ٨ في المائة . وهنا يتغير حالاً لون شريط الكولوديون فيصير ابيض بلون الابن ويزداد هذا اللون ظهوراً حتى يصير بلون القشقة . والسبب في ذلك هو ان مواد اليودور والبرومور التي لا لون لها الموجودة في الكولوديون تتحول الى يودور وبرومور الفضة ولكليهما لون ابيض مائل الى الصفرة . وهنا تكون الطبقة شديدة التأثير بالنور الابيض . ولا يمكن تحديد المدة اللازمة للتحميس في محلول نترات الفضة لأن حرارة السائل لها تأثير على المدة وإنما على كل حال لا تزيد عن خمس دقائق . والآن يكون اللوح معداً لرسم الصورة عليه فيوضع في محفظة (مكبس) مخصوص ويوضع في آلة التصوير ويضرب للنور بطريقة التصوير الشمسي وبعد ارتسام الصورة عليه يشرح في اظهاره وتثبيت في الغرفة المظلمة التي يجب ان تكون منارة بالنور الاصفر

اما سائل الاظهار فيتكون من اثنين في المائة من محلول كبريتات الحديدوز Ferrous Sulphate مضاف اليه حمض خليك مبلور والكحول بنسبة جزئية منها الى جزء من كمية الحديد المستعملة . فاذا كانت مدة التصوير كافية فان الصورة تظهر فجأة أثر صب سائل الاظهار على اللوح وإنما يلاحظ ان تكون كمية سائل الاظهار التي تصب على اللوح صغيرة جداً لئلا تزول آثار نترات الفضة المحس بها الكولوديون فتختفي عند ذلك الصورة . وهنا تزداد الصورة وضوحاً وعندما ينتهي الاظهار يصب السائل المظهر وينسل اللوح بالماء حتى تزول آثار المواد الدهنية تماماً .

اما عمل السائل المظهر في كشف الصورة فهو احالة املاح الفضة الموجودة في الكولوديون الى فضة معدنية في الاجزاء التي تعرضت للنور .

واما الاجزاء التي لم تتأثر بالنور فلا تحال فيها الاملاح بل تذوب وتفسل وطريقة ذلك ان يصب على اللوح محلول سيانور الفضة بنسبة اثنين في المائة وعند ما تزول اثار البياض من الخطوط يفسل اللوح جيداً بالماء .

وبعد ذلك يقوى اللوح بصب سائل برومور النحاس عليه حتى يختفي لونه ثم يفسل بالماء ويترك بضعة دقائق لينشف وبعد ذلك يسود لونه بسائل ثرات الفضة بنسبة عشرة في المائة وينسل ثانياً وتكرر هذه العملية اي ازالة اللون برومور النحاس والنسيل واعادة اللون بترات الفضة جملة مرات حتى تظهر الصورة شفافة واضحة الدقائق . واذا بقي اثر للتخيش في الصورة فتعامل بمحلول مخفف جداً من اليود ويودور البوتاسيوم المضاف عليه الكمية اللازمة من سيانور البوتاسيوم لازالة لونه . ومن البعث اعادة هذه العملية او اطالتها لئلا تلف الصورة وتضيع معالمها .

وعند ما ينشف اللوح يدهن بورنيش مكوّن من محلول صمغ الدمار في البنزول المكرر بنسبة خمسة أجزاء من الاول الى مائة جزء من الثاني . وهنا يجب تصليح ما يوجد في الصورة من الخدوش او البقع لئلا يظهر في النحاس او الزنك عند الطبع . وذلك التصليح يكون بالحبر الهندي المذاب في الماء مع اضافة قليل من الصبغة الحمراء بواسطة فرشاة من الشعر . وبعد هذه العملية يشرع في تحضير المعدن المراد الطبع عليه كالزنك او النحاس او الالومنيوم والاخير افضل من الاولين لانه لا يؤكسد بسرعة مثلها فضلاً عن الدقائق تظهر فيه اوضح وثقله لا يزيد عن ثلث ثقل الزنك ويجب ان لا يقل سمك صفيحة المعدن المراد الطبع عليها عن المليمتر

الواحد . واذا اشترت هذه الصفايح نظيفة ومعدة للاستعمال فيمكننى بتحبيبها تحبيبا رقيقا من السطح المراد الطبع فيه أما باليد او بآلة مخصوصة لهذا الغرض . وطريقة التحبيب هي ان توضع الصفايح على الآلة ويدور فوقها حجر خفاف مسحوق ثم توضع عليها كور صغيرة من الخشب تغطيها ثم تحرك الآلة وبعد عشرين دقيقة او نصف ساعة توقف الآلة وتخرج الصفايح وهنا ترى عليها طبقة غير لماعة محبة تحبيبا رقيقا . ويجب غسل الألواح تحت الحنفية وتجفيفها بسرعة اما بصب ماء ساخن عليها ثم ابقائها على حدها او بوضعها على لوح ساخن (والاخير يصنع عادة من حديد الظهر وتوضع تحته لمبة تشمل بالكحول لتسخنه)

واذا كان المراد الطبع على صفايح الزنك فيجب اجراء هذه العملية بسرعة ثلاثا يؤكسد الزنك فتتلف الصورة عند الطبع

وبعد التحبيب توضع صفايح الزنك مدة دقيقتين او ثلاث دقائق في محلول شب البوتاس في الماء بنسبة خمسة اجزاء من الاول الى مائة جزء من الثاني مع اضافة حمض نريك بنسبة ثلاثة في المائة من كمية السائل وبعد ذلك تغسل الصفايح جيدا بالماء ثم توضع عليها طبقة محسنة مكونة من جزء واحد من الالبومين او بياض البيض ومائة جزء من الماء ونصف في المائة من يكرومات الامونيوم ثم تنشف بسرعة على اللوح الساخن وعند ما تبرد توضع في مكبس الطبع تحت اللوح السلي وتعرض لنور النهار مدة تراوحي بين الدقيقة الواحدة والثلاث ساعة بحسب كثافة اللوح السلي ونوعه . ويجب على كل حال ألا تنقص مدة الطبع عن اللازم ثلاثا تنكسر الخطوط الرقيقة التي في الصورة وتزول اثارها . كما ان لا تزيد المدة عن اللازم

لئلا تظهر الخطوط السميكة كتلة واحدة. وفي كلا الحالين يجب إعادة العمل على لوح جديد وانما يلاحظ ان العامل المتمرن لا يحتاج الى إعادة العمل. وبعد هذه العملية يذهب العامل بالمكبس الى الغرفة المظلمة ويستخرج منه الصفيحة المدنية ويشرع في اظهارها ثم حفرها (يتبع)

قرار

من مجلس ادارة الجمعية الفوتوغرافية المصرية

منعاً لتمطيل الاعمال قرر مجلس ادارة الجمعية بجلسته المتعقدة بنزل المرحوم آصف باشا بالسيدة زينب بمصر في مساء الخميس ٨ مايو سنة ١٩١٣ ما يأتي :

اولاً فصل الاعمال الفنية عن اعمال الادارة

ثانياً تشكيل لجنة فنية برئاسة حضرة شكري افندي صادق

ثالثاً ان تختص اللجنة الفنية المذكورة بأعمال الجمعية الفنية فلاحظ امر التعليم بالمدرسة والتحرير بالمجلة والتحضير بالعمل الكيماوي وترتيب المعرض وتنظيم المشغل وبالجلة كل عمل قتي تقوم به الجمعية

رابعاً ألا يترتب على هذا الانفصال تحمل اللجنة الفنية أدنى مسؤولية والمسئول شخصياً هو حضرة مدير الجمعية المكلف بالمراقبة العامة م. مدير الجمعية

مدير الجمعية

معرض تصوير بلربز الاسكندرية

افتتح هذا المعرض في الشهر الماضي فكان كعبة عشاق الفنون آتية والجملة والتصوير الشمسي في مصر. وقد زرنه فوجدناه حاوياً لكثير من الصور البديعة وانما يسوءنا ان لا يكون بين العارضين من المصريين غير شاب واحد هو حضرة موسى افندي ناجي - اكتر الله من امثاله وعوضنا خيراً فيمن قرنم الجرائد بأعمالهم ولا نرى اعمالهم

وہاں سے لے کر ان کے گھر تک پہنچے۔ ان کے گھر پر پہنچ کر ان کے گھر والوں نے ان کو دیکھا تو ان کو بہت خوش ہوا۔ ان کے گھر والوں نے ان کو کھانا پکھا دیا۔ ان کو کھانا کھا کر ان کو بہت خوش ہوا۔ ان کے گھر والوں نے ان کو کھانا پکھا دیا۔ ان کو کھانا کھا کر ان کو بہت خوش ہوا۔

ان کے گھر والوں نے ان کو کھانا پکھا دیا۔ ان کو کھانا کھا کر ان کو بہت خوش ہوا۔ ان کے گھر والوں نے ان کو کھانا پکھا دیا۔ ان کو کھانا کھا کر ان کو بہت خوش ہوا۔ ان کے گھر والوں نے ان کو کھانا پکھا دیا۔

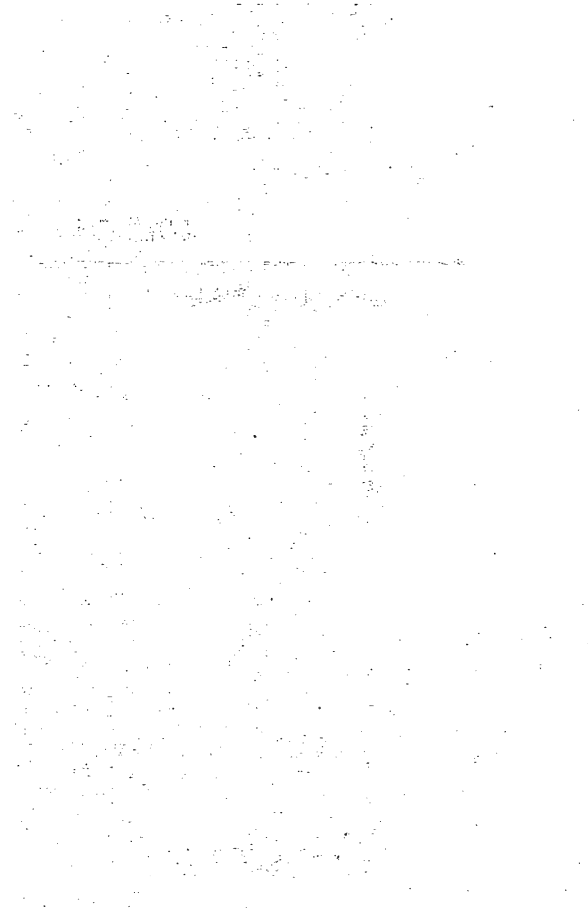
ان کے گھر والوں نے ان کو کھانا پکھا دیا۔ ان کو کھانا کھا کر ان کو بہت خوش ہوا۔ ان کے گھر والوں نے ان کو کھانا پکھا دیا۔ ان کو کھانا کھا کر ان کو بہت خوش ہوا۔ ان کے گھر والوں نے ان کو کھانا پکھا دیا۔ ان کو کھانا کھا کر ان کو بہت خوش ہوا۔

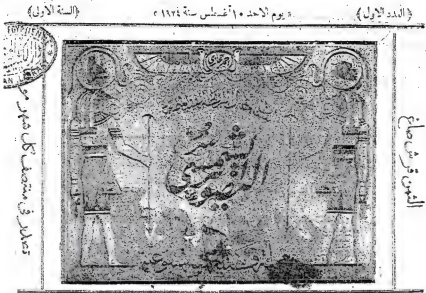
ان کے گھر والوں نے ان کو کھانا پکھا دیا۔ ان کو کھانا کھا کر ان کو بہت خوش ہوا۔ ان کے گھر والوں نے ان کو کھانا پکھا دیا۔ ان کو کھانا کھا کر ان کو بہت خوش ہوا۔ ان کے گھر والوں نے ان کو کھانا پکھا دیا۔ ان کو کھانا کھا کر ان کو بہت خوش ہوا۔

ان کے گھر والوں نے ان کو کھانا پکھا دیا۔ ان کو کھانا کھا کر ان کو بہت خوش ہوا۔ ان کے گھر والوں نے ان کو کھانا پکھا دیا۔ ان کو کھانا کھا کر ان کو بہت خوش ہوا۔ ان کے گھر والوں نے ان کو کھانا پکھا دیا۔ ان کو کھانا کھا کر ان کو بہت خوش ہوا۔ ان کے گھر والوں نے ان کو کھانا پکھا دیا۔

ملحق رقم (٣)

مجلة التصوير الشمسي





(التصوير الشمسي) وقد
تفضل حفظه الله ان
يوالينا برسائله الرائعة
المتمة عن هذا الفن
الجليل وان يبعث اليها
أحسن ما يروق له مما
يكتسبه أعضائه والطلبة
المؤثرة ومائتة من
الصور الفنية يصورونه
فله منا ومن القراء الشكر
المزيد
أحمد حجازي



الإستاذ
أبين أفندي حمدي
يسرنا أن نثبت في صدر
العدد الاول من مجلتنا
صورة خيرة الشاعر
المصور الأستاذ أمين
أفندي حمدي رئيس
الرابطة الفنية المصرية في
أسيوط الذي نحن
مدينون له بالتشجيع
والتشديد في إظهار جملة

﴿ للرسائل والكتابات ﴾

ترسل برسم لإدارته بشارع المقاصيص
بالقاهرة ، مصر
لأنه ترسل الرسائل لأصحابها
ودرجت أم لم تدرج
والمرء المشلول أحمد حجازي

التصوير الشمسي

مجلة تقنية مصورة نصف شهرية مؤلفاً

الاشتراكات والإعلانات

٥٠ عن سنة كاملة داخل القنطر
٨٠ خارج القنطر
الإعلانات
يحق عليها مع الإدارة رأساً

من فضل الله كل معاج حتى ربوا دافعا ويتسع لظالمها لتكون ميدة
للمصدين .

جسدا تلك الودينات وقفا على العاشقين بالنن مدين قلقة
عدتنا جهد الاستقامة بقدر الطيف البشريه . وذلك جهد المفل
وعدة الخلفان فان صادف صيننا منهم فبولاً كان ذلك لما خير جزاءه
غير ان لا تنس عطش وزارة الشعب وتضيقها قننون الجيله
واقابة لجنة خامسة للنظر في ترقية القنون . وانا نرجو لها سدادا في
الزاي وتوفيقا في الحل حتى تنهض بالقنون الى المستوى اللائق بها
فحيث باليوت ونأني بالدين من ربيع اتمل انصع مصر كبة القنصاد
ونجمة الزواد وما ذك على حرة السامعين بيزر .

وقبل ان اختم كلني اتقدم الى رجال الفن وعشاق التصوير بآية
شكر تردد صداها الالام وتنتشرها صحنات الانعام . واخص بالذكر
رئيس الرابطة الفنية ودرة عند العائنة الادبية الاستاذ الناضل
امين القدي حدى فانه حرس الله طلته وحبل من وقته ما يصغر
إمامه الشكر ويضيق كساره . وفنا الله جميعا لحمة القنون الجميلة انه
على ما يشاء قدري



بسم الله الرحمن الرحيم

« سأول سبي الى ان تصبح المصوره احب »
« الى المصري من سيكاته وازم اليه من مطلته »
« اسوة بالام القريه التي ادركت توالد هذا الفن »
« الجليل »

امين حدى

فك اخذ يامن صورت الانسان فحكمت تدويره وعلمته ما لم
يمكن يعلم وحصل وتسلم على ربه الوجود وسيد كل موجود مبدئا بعد
وعلى آله وصحبه وتلاميذه

اما بعد قال لي انا الى الله تعالى من حولنا وقوتنا متزوين جندصورنا
ذاكرين ضيف تدبيراً متوجهاً الى به بكم بما فخر الله من للتفصيل
ان قطنا عهد فمن عابته بضغنا فامل الوقت او فلما قولاً فمن
فيض احسانه نرجو تحقيقه .

عزنا في كل اموره عليك فاهم لا ككالا لا نقضا طرفه . هذا
ميدان سبق لنا من فرسانه . ومتجمع لائق لنا من اعوانه .
واكنا من وراوده وقصاده على ما بنا من ضيف . فدخل تلك الحياه
حداى الى سرك هذا السيل الزرع ما رايته من نقص في فن
التصوير الشمسي ارجوان يذهب سراره وتذوق بالعلم اتواره . في
تلك الودينات التي ساشرها تحت عنوان « التصوير الشمسي » بانلا
في سبل تشرها كل من يخص وقال . « مؤملا لما كل فلاح مبتكرها



لطيف إندى نجيب عضو الرابطة الفنية وموظف بمصلحة التآزر الفكري

التصوير الشمسي

لتصوير هو الجمال، والجمال هو النبوغ، وما أجل النبوغ في التصوير

ما أجل التصوير لا تلك العين احبه فشقوه . وما اعلم حرام
لا تلك العين يشربون بدمه وحلوانه

ما أجل تأثر هذا الفن الجليل في ذوي القربى الرقيقه ، والذئوس
الحماسه الذين يرتاحون الى مشاركة الحزواين في احزانهم ،
ومشارطة السائدين اعزاء هيوهم وانجائهم ،

ما أجل تلك المناظر العليسيه لا تلك الذين يعمون مصورتهم على
اكتافهم ؟ يرصدون الشمس عند غروبها فتشرق ما يباينهم اسرار العاييه
وما وراء البحار

ما أجل تلك المناظر وما اوقع في النفس هذه الذكريات الخلاء .
ان ذاك العالم لا شد غلا في قلب المصور من اجل ما يلقاها فيه نفسه .

اعداد بعض الملوك والقبائل في ابداء وكثير من القلايعه والادلاء
في اعداء الكره لارضيه ان يحو برجاله ما يحزن ساديين على اكنافهم
- اياه - ما عاها - صايعه بها مصورتهم وما ذاك الا ليلتطوار ما

لنزل عجيب . اوصوره لماظر غريب . وعندما ياؤيون الى بلادهم
يؤرضوا هذه التذكارات الجليله ويسجلونها في مجموع Album محفوظ
في خزائهم يرجعون اليه عندما تنفتحهم الذكري .

جاشت في خاطري هذه الفكرة الجليله في اواخر سنة ١٩١١

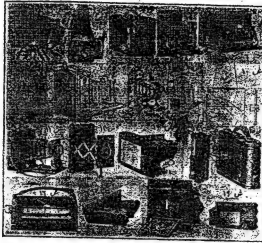
فكنت في الحال واشتريت مصوره صفيه Brownie . وصرت اصورها بها
كل ما ليده . عجلا من اسناد او مكان .. لئلا تفت في هذا بعض الشهور
بعدا . وصعقت بها الى ان منعتني عن انام مزارلتها . اعذر شخصيه شديده

ثم ماودني الفكره ثانياً اأول سبب سنة ١٩١٢ وهو تاويله انخباي بحبيبه
الرابطة الفنية للمصريه وبفضل الارشادات الكافيه للتوايل التي تبينني

بها الرابطة . من حين ان آخر اصبحت الان مصورا عالميا وريسه
حضره رئيسه الكتاب للشاعر الاديب والمصور الشابه لليدع الاسناد

و امين إندى حدى . أصبحت المصوره احب الى من سيكراني
والزم الى من مطلق . فكمن مناظر عياله التي ما يبعث بي من سرارة

الحياه وكمن من تأملات في مجال اناييه الفطماي مصورتني فكنت عني
اكدارا وا مزانا . وكمن من خيال تجسم امي حتى اجلد خطوطه
مرسويه في جو مصورتني . وكانت الزاويه محبوكه بمنحوت الاشاة
الاطيئه اللطيله على من السياه . نجسم الخيال - ونحرك الخاد -
وتترب الاثان - تلك هي المصوره نجيب رى لطيف نجيب



الشكل الرابع عشر . مقياس التعدييد البؤري

- د الخامس عشر . مصوره اليد حال اغلاقها
- د السادس عشر . مكثف الشريط السليفي في مصورات اليد
- د السابع عشر . جهاز استبدال الشرايط السليبيه المستوييه
- د الثامن عشر . كيفية رفع لوح التعدييد البؤري

من مصورات الارزتكال الكبيره

لوضع حامل اللوح الساي مكانه فيها

الشكل التاسع عشر . جهاز به لوح للتعدييد البؤري

لاستبدال في مصوره اليد

هذا ولم يسبق ان وضعت في فن التصوير الشديسي اسما، عريه لمسيات فروع اختلته قبل ما كتبه صاحب هذا المقال عن الفن لذلك فهو يحتفظ بكانه حقوق جمع وطبع ونشر جميع ما يكتب بقلمه وان اكبر ما يشجع به القاري، المشتغل بالفن كاتب هذه المباحثه

الغنيه هو ان يلحق بالرابطه الفنيه التي ليس لها رسم دخول ولا قيم

اشتراكات — وائل المنطق للابرج القادم

اسيوط امين حمدي

انواع المصورات

الشكل الاول : مصوره ارتكاز

د الثاني : مصوره عاكسة

د الثالث : صندوق مصور

د الرابع : مصوره يد

د الخامس : صندوق الدنيا

د السادس : تستعمل فيها الألواح السليبيه

د السابع : تستعمل فيها الشرايط السليبيه المستويه

د الثامن : تستعمل فيها الشرايط السليبيه

د التاسع : يد للشرايط السليبيه بها جهاز لاستبدال الانواع السليبيه

د العاشر : نظريه انكاس المرئى في المصوره العاكسه

د الحادى عشر . مصوره ارتكاز يمكن استعمالها كمصوره يد

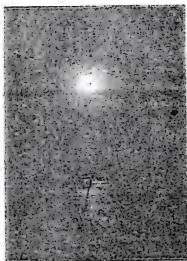
د الثانى عشر . مصوره يدتاجة التعدييد البؤري

د الثالث عشر . لوح التعدييد البؤري موضوعا بجهاز خاص على مصوره اليد التي تستعمل فيها الشرايط السليبيه



« تصوير يارو أنندي صمد عضو الرابطة القومية »

« مندوب الرابطة القومية في القاهرة وسأحب أن أجاز هذه الصور »



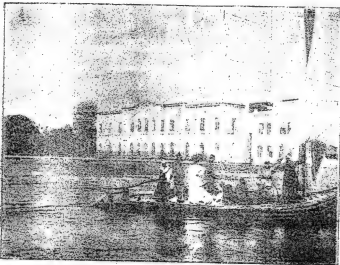
جمال العرب - تصوير يارو أنندي مصريان



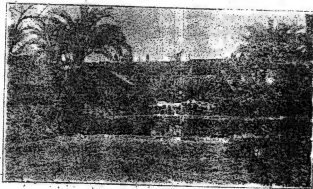
أخذ صورة بن الجري - تصوير يارو أنندي شكري

معرض الصور

أحاسن المحاسن بامصوره أعضاء الرابطة الفنية



« في نهر النيل - تصوير على أفندي يوسف عضو الرابطة الفنية لومن موظف وزارة الأشغال »



« تصوير على أفندي يوسف »

« جمال إسماعيل في التيم »

الجمال الأساقفى

(تصوير الأستاذ أمين أنطوني حندي مؤسس الرابطة الفنية ورئيس قسم الفنون بالسيوط)



تصوير يدر أنطوني حندي المدور الشيرى وتحتو الرابطة الفنية

جمال الطفولة



تعريف المصورة

للمصورة حجرة صينية مقلية لا ينفذ بها الضوء إلا من خلال الدسة عند الإدابة، وتقطع الصور التي تحملها الأشعاع صديقة حساسة مكانها في مؤخر للمصورة وتسمى بالبلييه.

أنواع للمصورات

تنقسم للمصورات تبعاً لتركيبها العام إلى نوعين أصليين :
الأول : مصورة الارتكاز أي التي ترتكز عند الانقراط على قوائم وانظر الشكل الأول

الثاني : مصورة اليد أي التي تحمل على اليد وقت الانقراط بدون حاجة إلى ارتكازها على قوائم ثابتة. انظر الشكل الأخرى وتتمثل مصورات اليد كمصورات الارتكاز عند رفعة الانقراط في فترة تزيد عن عشر الثانية ، كما تستعمل بعض مصورات الارتكاز كمصورات بعدد مائة ثانية بفتح تلك. انظر الشكل الحادي عشر وتنقسم مصورات اليد إلى أربعة أنواع

الأول : للمصورة الماكسة وهي التي فيها مرآة تكس الصورة بجسمها التي تظهر به نهائياً وذلك على لوح منفي من الزجاج. لوح التحديد البؤري . ولا يستدعي وضع البلييه وقع هذا النوع من مكانه كما هو في باقي المصورات التي بها لوح التحديد البؤري. انظر الشكل الثاني للمصورة الماكسة ، وفي الشكل الثالث نظرية تلك المصورة، وفي الشكل ثمان من ثمانية دفع لوح التحديد البؤري لوضع البلييه مكانه في أنواع للمصورات الأخرى لتبين هذه المصورة الماكسة الثاني : الصندوق المصورة (انظر الشكل الثالث)

الثالث : المصورة ذات الفتحات وقداطلبتنا عنها (مصورة اليد) اختصرا ولانها الأكثر ذرومان مصورات اليد (انظر الشكل الرابع) الرابع : مصورة صندوق الدنيا ، وهي مصورة تلتقط صورة المرئي ، وتوجهه للحصول على صورة مما يرضى في صناديق أو حوامل خاصة ذات ظلمات تلوح بها المصور في دوعتها الطبيعية (انظر الشكل الخامس)

وهناك أنواع أخرى كثيرة من المصورات لم نذكرها للإشارة إليها وتنقسم للمصورات فيما يختص بأوضاع البليات التي تستعمل فيها إلى نوعين : —

الأول : مصورة تستعمل فيها الألواح البلييه . انظر الأشكال الأول والثلاثون والحادي عشر . أو الشروط البلييه للستوية « جهاز خاص » (انظر الشكل السابع)

الثاني : مصورة تستعمل فيها الشروط البلييه للقوقه . انظر

الشكل الثامن .

وهناك مصورات بها جهيزات خاصة تصلح بها لاستعمال أكثر من نوع واحد من أنواع البليات . انظر في الشكل التاسع مصورة مما تستعمل فيها الشروط للقوقه وركب عليها جهاز لاستعمال الألواح البلييه .

وتنقسم للمصورات فيما يختص بطريقة اجراء عملية التحديد البؤري . أي تحديد اليد بين البلييه والدسة تبعاً للضمان التي بين للمصورة والمرئي : إلى أربعة أنواع : —

الأول : مصورات تاجه التحديد البؤري ويدخل في ذلكه أغلب أنواع الصناديق للمصورة . انظر الشكل الثالث . ويضم مصورات اليد . انظر الشكل الثاني عشر .

الثاني : مصورات مقياس لتحديد البؤري وهو لوحة صينية مثبتة في قاعدة للمصورة مكتوب عليها عدة أرقام تبين المسافات . وذلك مؤشر خاص متصل بقدم المصورة ويوضع على الزم أفاله على لسانه المطلوبه . انظر الشكل الرابع عشر .

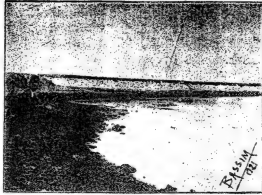
الثالث : مصورات لها لوح منقش لاجراء عملية التحديد البؤري بواسطة مراقبه دقائق الصورة عليه وتقريب وإبعاد الدسة عن البلييه أثناء ذلك إلى أن ترى الصورة حادة الدقائق . انظر الشكل الثالث عشر والثاسع عشر . ويرفع هذا النوع ويوضع مكانه . النوع السليم في الحامل الخاص به . قبل الترويح في النقاط الصورة . انظر الشكل الثامن عشر .

الرابع : للمصورات الماكسة السابق الكلام عليها وهذه لا ضرورة لرفع القوم المثني عنها عند الانقراط وهذه البره نحوها احسن أنواع للمصورات لانقاط صور البليات والأشياء المتحركة إذ يمكن لها اجراء عملية التحديد البؤري إلى برهة الانقراط . انظر الشكل الثاني والعشرين ويراعى أن هذه الأنواع الكثيرة غفلة ومتداخلة في بعضها مثال ذلك أن الصورة تأتيه التحديد البؤري قد تستعمل فيها الألواح أو الشروط أو أن مصورة اليد تكون تابعة التحديد البؤري أو أن الصندوق المصورة قد يدخل كمصورة ارتكاز الخ

إلى القاري : — إذا كنت من الخائفين من التصوير الشمسي فلماذا لا تلصق في الرابطة الفنية التي ليس لها دم دخول أدقهي اشتراك ؟ أبت إلى بسك وعنوانك يسلم إليك طلب اتدق إذا ملأت خزانة وأعدته إلى وصلك في مجانا نشرات الرابطة الفنية وفيها كل ما يفيدك وبسر .

أدين حدى

أبيوط



« نجوى الطيبة » - تصوير بسم شكري أفندي عضو الرابطة الفنية ✂

نجوى الطيبة

ومرشد الضوء على اني مع هذا لا اصح لمصور مبتدى لا اشتغل

لهذا التفرع من الفن

يجيء بعد ذلك السلام على مظاهر الحياة فى الصورة فترى مناجى الباطن جالسا فى مكان مناسب لهذه المناجاة فلا اتركتكف

او لفكرة التصوير لديه من وجهة هذا للمكان غير ان رغبة للمصور فى الحصول على شبيهة قد اذنت من لدنى الشرى للصورة بالقائه صوب المصوره

هذا ولو جدت الصورة بين شي من موج الماء وبض قطع السحاب وقلت من ظاهره الم بالهوى لجاءت آية فى الفن ولا صبحت نجوى الطيبة نجوى كذالك لسانى التصوير

مجر

لنا، مرآة لسان، هذا ما يشغل فى نوى الطيبة هذه الصورة كفى اخذت لمرح الشمر والفلسفه حيث بارى من زهدوا عيش

« نجوى الطيبة » حسنة محليا وفيها غير ان ظهور الماء فيها صعبة يشاء، اسمه مما يقل من صفتها التصويرية ولو كان اختار لها وقت فيه الماء غير ساكن لكانت النتيجة احسن مما هي، وهناك سبيل آخر

موصول لهذه النتيجة هو استعمال سلبية من السلبات التلقائية مع استعمال مرشد للضوء على الدقة وبذلك كان يمكن تسجيل اى حركه فى لوجات الماء فى الصورة واي ازلها قد يكون هناك من سحب السحب

تخيلى اها القاري وجود موجات فى الماء وشيئا من السحاب على هذه الصورة واحد كيف تحول بذلك صفتها التصويرية من حال الى حال

هذا ما كان يمكن الحصول عليه باستعمال السلبات التلقائية

٢٥) نضع في طبخة الصور « لكس الطبع » سلبه الصورة التي نريد طبخها ونقولها الجزء الخارجى البياضى الوسط من الورقة السوداء الناعمة ونقولها للإيجابة انى حصلنا عليها كما هو مبين في الصورة السابقة فحصل بعد تربيض الطبخة للصور على النتيجة المطلوبة كما في صورة « المجال الامرائلى » لئلا يهتأ العدد من

مصباح

المجهد



الاجابة على الاسئلة الفنية

طريقة الحصول

على نقوش حول الصور

بولس اتندي حنا القص — القجالة (القاهرة)

السؤال : لدي سلبه محلاه جميعا يرمم ورد ومتروك وسطها

جزء مهم مكان الصورة فما هي كيفية استعمالها

الجواب : —

اذا طبخت السلبه التي لديك كما هي تحصل بواسطتها على ايجابه

كاشكل المبين على هذه الصعيه لقائده باقى القراء

اما طريقته استعمال السلبه فهي ان تحصل على ورقة سوداء

قائمه بمجسها من الورق الذى تالفه بالالواح السلبه عاده ثم تقص

من داخل هذه الورقه السوداء جزءا بمجسم الجزء الناقص الذى في

سلبه النقوش (ولكن يقضاهي الشكل كما في السلبه التي صوردها

إعمايتها هنا من باب التنبيل) فتصبح لدينا اربعة قطع « ١ » سلبه

النقوش « ٢ » الجزء البياضى من الورقه السوداء الناعمة « ٣ »

الجزء الخارجى من الورقه السوداء الناعمة « ٤ » سلبه الصورة التي

نريد طبخها وحوفا هذه النقوش فالحصول على النتيجة المرغوبه

يجرى ما يأتى : —

١) نضع القطعه السوداء البياضاه على الجزء الناقص البياضى

في سلبه النقوش « خشي عما قد يكون به من التلف » وتطبخ

من تلك السلبه ايجابه فنحصل بذلك على شكل كالين على هذه

الصعيه وانما لا توجد صوردها في المكان البياضى



طريقة وموانى اظهار الشرائط السلبية

ان اظهار السلبه هو اتمية كل هائم بالذات يريد الوقوف على

عليه النقطة ذلك بادرا بالكلام على اظهار الشرائط السلبية

لنا ان تسمه اعمار الحائين المتبدلين يستملون هذا النوع من

السلبات في مصوراتهم ويمكن ان يقوم الصور الهائم بهلية الاظهار

ليلا انما تكن لديه بنجرة اظهار خاصه ومحتاج لاظهار الشرائط

السلبية الى مصابيح من المصابيح الخاصة بذلك التي تراع لشي باءة

اوقات التصوير الشمسي والى اربعة احواض ضئيه يزيد عرضها

من عرض التريبط السالى المراد اظهاره في الحوض الاول يوضع

سائل لاظهار ويسمى ذلك حوض الاظهار ، وبلا الحوض الثانى

بلاا ويسمى حوض التنطيس ، ويوضع في الحوض الثالث سائل

التثيت ويسمى حوض التثيت وبلا الحوض الرابع بلاا ، ويسمى

حوض التنظيف ، اما سائل الاظهار فترتب كالآتى

جرام واحد

ميتول

٣ جرامات

هيدز وكيرون

٥٠ جراما

سلمات السوداء البهورة

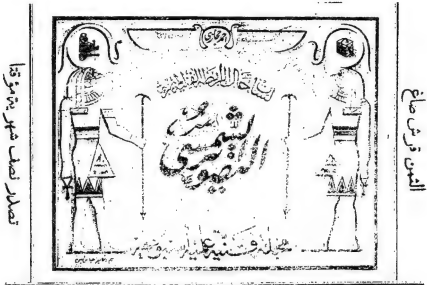


كلمات في سبيل الفن الادعاء

نشرت مجلة المنصور الحديث الإنكليزية في عددها الصادر في ٢ فبراير سنة ١٩٢٤ هذه الصورة الفكاهية وكتبت تحتها (للملك القويده منكم في اكتشاف مقياس لفترة الانقضاء حتى انه نسي فطائره فاحتوت)
واسكن في مصر رأيت فانا قد أنتمك في تصنيف ماساه كنانا في التصوير حتى انه نسي لفته وانه قراء كتابه فجل يقول لم (فلم الزولو !) و عدسة جراند انجليز) ولا يظن القارئ العزيز ان فنانا الكبير قد بحث في مجلات الالف فلم يجد القاطعا عرية تبع مذيول الفاظه العجيبي فان (فلم الزولو) ما هو الا شريط السليي المنقوش (ا) عدسة الجراند (أنا ليز) الا العدسة الواسعة الزاوية وليت شعري ما الذي جعل فنانا البصري لا يقول (جراند عدسة) قياسا على قولم (جراند اوتيل) ١١١١
واسكن لا فان فنانا العظيم يقول في مقدمة كتابه ان السواد الاعظم عندنا ما يجبل الى الاسلوب الخلاب والافوال المجاذبة فيخدع

كربونات الصودا المنورة ٣٥ جراما
بروميد البوتاس ٣ ورمين الجرام
ماء نصف لتر
ويجب اذابة هذه المواد في الماء بحسب الترتيب السابق وعند الاحتمال يضاف الي كل كمية من هذا المظم كمية تادلها من الماء اما سائل الثنييت فيرك ثلاثا
هيبو سلفات الصودا ١٠٠ جرام
ماء نصف لتر
١١ انما محليتي الاظهار والثنييت فكما ياتي : -
يقطع قشريط الورق الصغير المصنوع على بكرة الشريط السليي ثم يفصل الشريط السليي عن الصفائف الورقية الاحمر او الاسود امسك بالثقب مع ويمسك باليدتين عندتين والشريط بينهما ينما يكون الجانب ذي الحاسية الى الاعلى ثم يبدأ في تعاليس طرفه الذي في جدي اليد في حوض الاظهار وبسرعه ورفق يجب ان يمر الشريط في السائل الى نهايته التي في اليد الاخرى وهكذا حسب اللين في الشكل المرسوم على هذه الصحيفة

ويستد ذلك الى ان ي ود الجانب الاعلى من الشريط ويكاد يزول اللون الاضمر من الجانب الاخر
بعد ذلك يغسل الشريط الى حوض الثعالبس ويجري نحوه نفس العملية فتمتد ان ثلاث ثم الى سائل الثنييت ويجري نحوه نفس العملية في مدة لا تقل عن عشرة دقائق الى ان يزول تماما اللون الاصفر من الجانب الاسفل من الشريط.
بعد ذلك يغسل الى حوض التنظيف الذي يجب ان يغير ماءه كل دقيقة او دقيقتين دقة ولا تقل مرات تبديل الماء عن عشرين دقة حتى لا ياتي في الشريط السليي اى اثر هيبو
بعد ذلك يلقى الشرايط السليي بواسطة القاطب الخاصة بذلك بعيدا عن مهب الهواء ودرز الباب الى ان يجف ثم تقص كل سليية عن سلياته على حدة بواسطة قصص النادى
هذا ولا يجب تعرض الشريط السليي للغوواء النادى الا بعد ثلاثاء من ثنييته تماما
مصور



كلمات في سبيل الفن انه لهيام الاطفال !

يتحيان) اذا أعوزك البسكه ، بل اين منها الثاني والثالث
اذا ما انق قرؤاك الطروب لارواح تطل من المقل)...

انه لهيام الاطفال : بهذا أجاب الطفل الطويل

المرض

نعم لا زلنا نعتقد أن الصورة كدسية من الجبس أو
(واورد بزنيلك) ولم نعلم بعد انما في بلاد الغرب شقة الرجال
بل عظيمه الرجال فان جلالة ملك ايطاليا امتلأ من كبار المهائمين
بهذا الفن الجليل ولم يقل له أحد حين كان يحمل مصوره
ويصور بها الصورة البديعة التي في هذا العدد انه لهيام
الاطفال !

اللهم قو الروح الفنية في بلادنا انها سر التقدم
والفلاح

براع

انه لهيام الاطفال ! كلمة سمعتها من طفل عمره أربعون
عاما : نعم سمعت هذا التمرض من طفل كبير جدا حين
قال لي ماهذا قفلت له هذه ، صودق أدون بها تاريخ حياتي
وأسجل تذكارات أوقات بشرى وحبورى يساجل
نابضها في دقاته فؤادى نعى أنيسى وهي أمينى وجل مرادى
سل منها ذكاه وسلها عن ذكاه ، سل الثور سل بهجة الصبيح
سل صفعة الماء ، سل العالم انها مرآة العالم ، سل المشاعر
سل الدواطف انها لسانى التاطق ، اين منها زهرة جافة
في كتاب اذا أعوزتك الذكرى واين منها (الشرقاك عليك

المراسلات والمكتاتبات

ترسل بـرم الاداره بشارع المقاميس
بالصاغة بمصر

لا ترد الرسائل لاصحابها

أدرجت أو لم تدرج

المدير المسئول أحمد حجازى

النشور الشنشى

مجلة فنية معصرة نصف شهرية موقفا

لسان حال الربطة الفنية

رئاسة الاستاذ أمين افندى حدى

الاشترابات والاعلانات

٥٠ من ٥٠ عددًا داخل القطر

٨٠ ٥٠ ٥٠ خارج القطر

الاعلانات

يتفق عليها مع الادارة رأسا

صورة الاسبوع



مكتب شيخون بشارع الصاينة - تصوير على افندى يوسف عضو الربطة الفنية فى القاهرة



لمعرفة ما اذا كان قد تم الطبع أو لم يتم ويكون قد تم الطبع
اذا وجدت الابعاجية أعمق قليلا من النتيجة المرجوة لان
سائل التثبيت الذى سيحىء الكلام عنه سيحول لون الابعاجية
من اللون الناعم قليلا الى الفاتح قليلا

وعند ما يتم طبع الابعاجية نسيدها الى مكاتها بتلف
الابعاجيات ونطبع فيها بهذه الطريقة وهكذا

أما طريقة تثبيت هذه الصور فن السهولة يمكن عظيم
ويركب سائل التثبيت من مل قدح صغير من الهيبوسلفيت
ثم من مله نفس القدح أربعة مرات من الماء القراح وعلى
هذه النسبة يركب سائل التثبيت بلى كيه مرغوبة

فتثبت الصورة بلاماً حوض التثبيت بهذا السائل
ثم توضع فيه الصورة موجهة الى الاعلى ثم يستمر تحريكها
فى السائل يضع دقائق ثم تنقل الى حوض التنظيف ويغير
ماءه مرات كثيرة للتأكد من خلو الصورة من أى أثر
للبيبو ثم تنشر الصور التى يتم طبعها وتثبتها بهذه الصفة
بواسطة تعليق كل صورة من حافتها فى مشبك من المشابك
التي تستعمل لفشر الملابس بعد غسلها الى أن تجف الصور
ثم توضع تحت لوح من البلور أو ما أشبهه لحو تقوسها ثم
تقص حافتها ثم تصق على الورق المقوى الخاص بواسطة
ترطيب الجانب الخلفى بأسفنج مبلط بقليل من الماء واستعمال
النشاء الخاص فى عملية اللاصق ووضعها بعد ذلك تحت أحد
الاشياء الثقيلة مثل لوح صغير من البلور مثلا الى أن يتم
جفاف النشاء الذى استعمل فى اللاصق

ها قد التمت عليك أيتها القارىء مدرسين هاهنا الاول
فى اظهار الشرايط السابيه والثانى فى طبع الصور وثق أنى
أمر لو تكتب الى ماتريد أن نجعله مواضيع كتابى فى
الاسابيع القادمة

مصور

اسهل طريقة لطبع الصور

فى السدد الاول من هذه المجلة أوضحنا كيف نحصل
على سليبة معدة لطبعها على ورق الابعاجيات وفى مقال اليوم
نذكر كيف نحصل بواسطة هذه السليبة على ابعاجية بأسهل
الطرق المعروفة فى فن التصوير الشمسى

تأزم لذلك مطبعة من مطابع الصور بحجم السليبة
التي لدينا أو أكبر منها قليل أنظر شكل (مطبعة الصور)
على هذه الصيغة

ثم يازمنا ملف من ورق الصور الواضحه (P.O.P.)
لذاتى التلون (Self-toning) بحجم السليبة التى لدينا

فلحصول على ابعاجية من السليبة التى لدينا نرفع غطاء
مطبعة الصور من مكانه ونضع السليبة على اللوح الزجاجى
الذى فى المطبعة بحيث يكون الجانب الامامى من السليبه
ملاصقا للوح المذكور ثم نضع احدى أوراق ملف الورقة
الابعاجية المشار اليه فوق السليبة بحيث يكون الجانب الامامى
ملاصقا للسليبه ثم نفلق مطبعة الصور ونسندنا الى حائط
أو ما أشبهه بحيث يواجه لوحها الزجاجى الجو مباشرة وانما
بمرأه الا تقع عليها أشعة الشمس ولا ظل لحدى الاشياء
المعرضة

وبعد وقت يختلف باختلاف كثافة السليبة تأتى بالمطبعة
الى مكان قليل الضوء وهو المكان الذى وضعنا فيه الورقة
الابعاجية ثم نرفع أحد قسمي الغطاء بينما يبقى القسم الآخر
بنا ثم نرفع حافة الورقة الابعاجية وننظر بها نظرة سريعة

القسم الاول أوراق الصور الواضحة (الطبع نهاراً)

(١) أوراق جلانتو كلوريد وهى عادة منقطعة ببطيئة جيلانتين، مركبة من سبرو كلوريد الفضة والجيلانتين بنسب مخصوصه
(٢) أوراق كلوديون كلوريد وهذه تختلف من تلك فبدلاً من أن الاملاح الحساسة تتركب مع الجيلاتين فأنها تتركب مع محلول الكلواديون (طبقة دقيقة جداً تتركب من أنبر وفطن البارد)

(٣) الأوراق الملونة من فأنها وهذه فصلان اشتغالها بالاملاح العضوية الحساسة ففصلان البها مواد كبريتية فضية كافية (ليد تمانس بها من استعمال طورون الفضة فى اللونين) وهى صانغها بعد الطبع يظهر الذهب عليها وتنقص الفضة وفلك بواسطة تأثير الضوء عليها وقت الطبع
(٤) أوراق البروتايلين (الزلال البياض) وبمحضر الصفة التي تحضر بها الاوراق السابقة فبراً أنه يستعان به من طبقتي الجيلاتين أو الكلواديون طبقة من البروتايلين

(٥) أوراق المانع والراتينج وتستخدم طبقتها من الملح أو الراتينج مع كلوريد الامونيوم ثم تحبس به. ذلك بلع زرات الفضة ولكن هذا النوع طبقتة على الدوام غير لامة
(٦) أوراق الالبومين (الزلال الحيوانى. زلال البيض)

قد كان هذا النوع الى عهد غير بعيد النوع الوحيد الجارى العمل به وهو أفضل من الانواع السابقة فطبقتة قوية ولونه بديع غير أن الشغل به يتقصر الى شئ من الحيرة والمهارة فى عمله مع الاهتمام الزائد أيضاً ولو أن قوة احساسه أقل من احساس باق الاوراق فتحضيره بمحضر

الايجابية عملية الطبع

قبل أن نشرح للهام هذه الطريقة يجدر بنا أن نحيط علماً بنظريتين
الاول - ظهور الصورة على أنواع الورق
الثانية - أنواع الورق بالنسبة لظهور الصورة

ظهور الصورة (النظرية الاولى)

تقسم الصور بالنسبة لظهورها على الورق الى ثلاثة أقسام
(١) الصورة الواضحة : سميت كذلك لانه عند تعرض الورق الحساس الى الضوء فى احدى عمليتي الطبع أو التكبير من احدى الالواح السلبية تظهر الصورة عليها مباشرة وواضحة عليها مفردات الشكل دقته

(٢) الصورة للكدة (الباهتة) وهى التى بعد الطبع لا يرى منها سوى حيالاً باهتاً بلون أصفر فاتح كلون الثبن أو المسترد

(٣) الصورة للضمرة (الخبر ظاهرة) سميت كذلك لان مد الطبع أو التكبير لا نشاهد الصورة على الورق بالكيفية فلا نرى الا بعد عملية الاظهار

انواع الورق (النظرية الثانية)

أوراق التصوير الحساسة تنقسم بالنسبة لظهور الصورة عليها الى ثلاثة أقسام (أيضاً)

زلال البيض مع كلورور الامونيوم وتدهن به الاوراق الطبقية على الاوراق وبسبب انقراض مركب ييكرومات البوتاسا

(٤) أوراق الصمغ وهى كالنوع الفصحى الا أن طبعها تتركب من الصمغ العربى وييكرومات البوتاسا
احمد خليل الزميل لى

القسم الثانى

أوراق الصورة الكمدية أو الباهتة (الطابع نهارة)

(١) أوراق البلاتين « الذهب الابيض » وطبقها مصنوعة من البلاتين الخفيف مخلوطا باملاح الحديد والنشا وهى طبعها الاوراق تتكون الصورة صفراء باهتة بنسب تدوم بغير أو كسالات الحديد وذلك بسبب مفعول الضوء

القسم الثالث

أوراق الصورة المضمرة

أو النير ظاهرة

« الطبع داخل النقرة المظلمة »

(١) أوراق برومور الفضة وطبقها هذه الاوراق مصنوعة من جيلاتين يشتمل على أشياء أخرى مع برومور الفضة وهى من الطبقة التى تشمل منها الاالواح السلبية الا أن نسبة احساسها أقل بكثير من نسبة الاالواح المذكورة
(٢) أوراق الناز وهذه كالنوع السابق ولكنها اصنف احساسا منها بكثير ولذا أمكن استعمالها على نور لينة غاز اعتيادية بدون الاضرار بها

(٣) أوراق النعم وطبقها هذه الاوراق تخضر باذابة الجيلاتين فى الماء مع اضافة المادة الملونة عليها وتعرض هذه

غداً

فَإِنَّ التَّصَوُّرَ الشَّيْئِيَّ

- كيفية عمل صور شبيهات أشخاص -
(يفتحون أعينهم فى الصور ويقفلونها)

للحصول على صورة من هذا القبيل يجب أن تؤخذ صورتان متماثلتان لشخص واحد يظل فى مكانه واتجاهه عند أخذ كلتى الصورتين وانما تؤخذ أحدهما وهو مفتوح العينين والثانية وهو مقفلهما ثم تطبع السليبتين على مثلها للحصول على إيجابيتين شفافتين ثم يضاف الى بعضها وتلصق حواقيها بورق مصمغ مما يوجد فى أفرخ طوابع البريد فإذا نظرت الى هذه الصورة للزوجة بعد أن تضع ورائها شمعة أو عود تمثال شتمل فانك ترى الشخص الذى صورته يخلق عينيه ويفتحها وهكذا

وإذا طبع السليبتين على روفة إيجابية واحدة فقد تحصل على إيجابية مذهشة يجنل اليك لأول وهلة أن الشخص المصور فيها مفتوح العينين ثم يلوح لك غير ذلك وهكذا

أميز حمدى

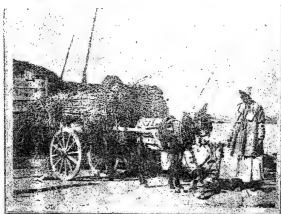
أسيوط

مطبعة جريدة الصباح

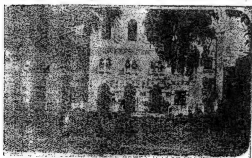
مستندة لطبع كل شئ

معرض الصور

أحسن المحاسن معصور أعضاء الرابطة الفنية



قصب السكر - تصوير فؤاد افندي مصريان عضو الرابطة الفنية بالقاهرة

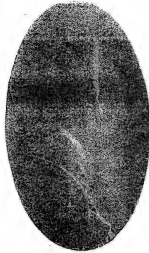


مسرح الخديفة تصوير عبد الرحمن افندي صهي عضو الرابطة الفنية



(هكذا صورت الخادمة لما ألت)

تصوير احمد افندي طاهر نجم الدين عضو الرابطة الفنية بالقاهرة



(هكذا لاح لي أن أصوره)

تصوير علي افندي كامل النمرادى عضو الرابطة الفنية بالقاهرة

هذا الفن الجليل وفوائده

نم - التصوير الشمسي هو أجل الفنون يرى عند صاحبه ملكة التمييز ورق المدارك ويملئه الثبات والصبر ان لفنة التصوير هي أفصح لفنة لا تميز بينهما الكبير والصغير لذلك اعتنت بها الامم الراقية وأصبحت المعصرة ملازمة لهم في غداواتهم وروحانهم

عشت هذا الفن منذ الطفولة فنشأت وفي نفسي ميلا غريزيا لهذا الفن تعرفت بمصدق أعزاني مصوره مرارا فاستمتعت بالتجارب فصادفت في طريق مصوبة عظيمة واسكني ثابت يحدد وعملت باجتهاد حتى نجحت بمش التجاح اشترت مصورة خاصة لي فكانت أعظم مسلي لي في حياتي السابقة حياة الوحدة والافتراء وادبوا عطيتا مكنتني عمل ثلاثة أجزاء من تاريخ حياتي - وهي أحسن مذكرات محلاة بالصور والرسوم التاريخية واجد في نفسي لفنة عند تصفح هذه المذكرات لانها تبتدا لي الماضي -

وكما أتى عشت التصوير الشمسي كذلك عشت فن السباحة وساعدني على ذلك وجود جدول ماء أمام منزلنا بالجيزة - فالتفت رابطة للسباحة أو مدوة - تخرج منها الكثير من الاصداقاء والمعارف - والله نسأله أن يكمل حاكمم بالقلاح والتجاح

حسن محمد يوسف

عضو الرابطة

بقلم طرود اليوستة بالاسكندرية

اعتمدت ادارة هذه المجلة حضرة المصور الفني المشهور عباس اتندي امين وكليلا مفوضا عن المجلة للاتفاق على كل ما يختص بها من الاعلانات والاشتراكات فترجو اعيناه مطبعة جريدة الصباح بمصر



حسن اتندي محمد يوسف

التصوير الشمسي

مصر متب الفنون الجليلة منذ القدم وهي أول بلد هبط فيه وهي الحضارة والمدنية فاقبس النرييون قسطا واقرا من علومها وحضارتها حتى بانوا شأوا عظميا من الرق والتقدم وأصبحتا ونعم المؤسسون لهذه الحضارة - وأصحاب الفضل في رقيهم دونهم علما وأقلم حضارة ووقيا وصرا على هذه الحالة الى أن بت الله لنا رسل الحضارة وأنبياء التقدم الا وهم شيان اليوم الذين هم مد المستقبل - فقاموا باأسيس مائهم من مجد تليد وأخذوا في استنهاض الهمم لتشديد حضارتنا السابقة - ومن بين هؤلاء الرسل السيد الفاضل صاحب هذه المجلة وحضرة الشاعر الاديب امين اتندي حمدي الذي أسس الرابطة الفنية للهاجرين بالتصوير الشمسي والذي أخذ على عاتقه ترقية هذا الفن في الدعوة بين أبناء وطنه فقابلها بصدر رحب لانهم أدركوا مزايا

نقد الصور



سورتان لطفل - تصوير خليل افندي جيمس - الاسكندرية

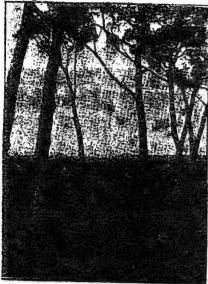
الصورتان لطفل أنيس صور حوالى منتصف الهاد في مكان واحد وراء باب الحديقة. ابس يديع قط منظر الباب في الصورتين وليس متناسباً بدأخذ الصورة حوالى وقت الظهر وقد ظهرت نتيجة هذا بصفة أجيلى في صورة الطفل وهو راكب دراجته فان عينييه تكادان لا تظهران واذا نظرنا الشكل من الصورتين على حدة وبدأنا بصورة الطفل وهو راكب دراجته وجدنا أن الفرض هو أن يمثل هذا الطفل وهو راكب لها وهي فكرة حسنة جدا من الوجهة الفنية أحسن كثيرا من فكرة اجلاسه على الكرسي في الصورة الاخرى على أن هذا التمثيل لا يتحقق جيدا بمنظر الدراجة وكان راكبها قد انلف بها الحديقة وبدأ يشغلي الحالجز الى المشى وليس يمتداد السير بالدراجة فوق الزهور والرياحين الا اذا كان الفرض السمو بالخاطر انشغرى من تمثيل الطفل مـلافا في منه هذا

فهر يتلف الزهور والرياحين كما يكسر الاواني ولكن كان الاولى حينئذ أن يصور فوق الزهور متعة لا بدراجته كما أن التطلع للصورة يمثل له جيدا ما كان من مضايقة المصور للطفل بكثرة أوامره ونواهييه مما جعل الطفل يرفع وجهه ليسرى عن (البدال) وينظر جهة المصور بأمره في سامة ومنجر باديين على شفثيه وفي عينييه ، فالصورة بالأجل ظاهرة فيها فكرة إبقاء الطفل بحالة مخصوصة غير حاته الطبيعية بفرض التصوير ومن شرائط الفن في تصوير الأطفال أن ندهمهم يجلسون أنفسهم ولا نكافهم جلسة مخصوصة ولا نزهتهم بأوامرنا وانما نتركهم في شؤونهم وسط لعبهم ونمتقب على غير شعور منهم اللحظة السارة فاذا صنعت نضبط على تأبض الصورة بنير ابطاء الصورة الثانية صورة الغلام جالسا على الكرسي نترك مع الصورة الاخرى فيما ذكر عن بعدها من شرائط

••

الفن من وجهة اجلاس الطفل جاسة مخصوصة يريد لها
المصور ويتجلى ذلك في جلوس الطفل على هذا الكرسي
الكبير بالنسبة اليه وفي وضع قدميه هذا الوضع الرديء
ولو وقف الطفل بارادته بجانب الكرسي وانكأ عليه. ووقت الاظهار
لكانت النتيجة اقرب للفن كثيراً

بجهر



صورة من عمل «جلالة ملك إيطاليا

خداع الاعلانات

طابعا - الطريقتان تستلزمان وسائل خاصة وأدوات خاصة
والنتيجة هي الحصول على صور ملونة تشفافه على الزجاج
ولا يشتغل من التدريب بهذا الفرع من الفن الا اللوسرون
من كبار الهاميين بالفن فهل يظن حضرة العرب الفاضل
أن واحداً من اشترى كتابه استفادوا منه ، بل أليس
اللايق يشرف الفن أن نعلن عن مؤلفاتنا اعلانات كاملة
لامقتضية اقتضابا لا أدري هل هو مقصود ؟
رئيس الرابطة الفنية

بحيث لحضرة صاحب كتاب «التصوير بالالوان»
يعلن عن كتابه في مجلة النيل أسبوعيا على أنه كتاب يعلمك
كيف تصور بالالوان بواسطة المصورة فقط مما يتبادر
معه نحن المبتدئ أنه يعلم كيفية الحصول على صور
إيحائية ملونة فإذا ما دفع الحسنيين ملما وحصل على الكتاب
وجده تعريفا لكراسات مجانية توزعها شركتان احدهما
فرنسية والثانية انكليزية في التصوير بالالوان على الزجاج

حديث الفن فى الشرق والغرب

تكرمت (جريدة التصوير الشمسى البريطانية) وهى أكبر مجلة فى العالم لفن التصوير الشمسى بالإشارة فى عددها نمرة ٢٢٨٦ الى تأميم (جمعية الرابطة الفنية المصرية) لهاثمين بنف التصوير الشمسى فى بلاد الشرق) فلها الشكر العظيم

أصدرت الرابطة الفنية نشرة مجانية جديدة باسم (الى الهاثمين بنف التصوير الشمسى) ترسل مجالا لكل قارىء اذا أرفق بطلبه طابع بريد نولون الارسال

المستر واتكن عالم انكلزى مشهور ومن أكبر الخبراء فى العالم فى فن التصوير الشمسى له طريقة فى تقدير فترة اظهار السليبات تسمى بالطريقة الرومونية وطريقة أخرى تسمى بالطريقة الهندية تسمى المصور الهائم عن كثرة التطلع الى السلية وقت الاظهار لمعرفة ماذا كانت قد تمت حملته من عدمه أما الطريقة الأولى فبواسطة معرفة درجة حرارة سائل الاظهار بترموتر السوائل ثم مراجعة جدول خاص عن المدة الى تقابل كل درجة - والطريقة الثانية بواسطة حصر المدة بين وضع السلية فى السائل وبين ظهور أول شىء فى السلية من أجزاء الصور ومضايفة هذا العدد مرات تختلف باختلاف نوع سائل الاظهار كان يكون مكررا من الميثول والميدروكيتون أو الاميدول الخ

ولا يفوتنا أن نذكر أن طريقة واتكن تستلزمان تركيب المظهر بكميات خاصة

أريد أن أقترح على حضرة العالم الفاضل صاحب هذه

المجلة إنشاء باب للمبادلات والمشتري والمبيع بين القراء فى المصدرات ولوازم فن التصوير الشمسى فاقول اقارء الكرم فى هذا الاقتراح

عسوي (محرر) مستند لما جاتكم على هذه الصفحات كل أسبوع اذا واقت لكم مواضعه فاقولكم وهل يسمح لى بذلك (الزميلان نابض وشعاع) اللذين لم نمد نسمع صوتهما على صفحات المجلات والجرائد الأسبوعية؟ هذا عهد مضى عهد تشقت مباحث الفن هنا وهناك وفى هذه الجريدة وفى تلك المجلة وأصبحت لنا نحن رجال الفن مجلة خاصة ولست أدري لماذا لا يصحنا الزميلان بمباحثهما الشيقة (لحات المصودة) و (احاديث السلية)

محرر

الاجابة على الاسئلة الفنية

الاعداد النسبية فى مصورات اليد السحابة (براونى) ذكرنا افندى على سمد الباب الجديد (الاسكندرية) السؤال :

فى جداول كتاب فترة الانقفاط فى التصوير الشمسى لبلاد القطر المصرى خانة للعدد النسبي للنافذة وقت الانقفاط لا تتفق معها الاعداد الموضوعة على عدسة مصورتى رقم ٢ بروانى وهذه الاعداد هى ١٢ و ١٤ و ١٦ فاقولها الاعداد النسبية الحقيقية التى تدل عليها هذه الارقام

الاجواب:

الاعداد النسبية الحقيقية لمصورتكم هى ١٦ و ٢٢ و ٣٢ وهى التى تدل عليها الارقام أو ٣٢ و ٤٨ والموضوعة على نابض العدسة

مصباح

المسابقة الفنية الاولى في التصوير الشمسى

عبرون جائزة ثمينه

الجائزة الاولى مدالية ذهبية تبرع بها بسم افندى شكرى

د ثانياً مدالية فضية د د د د د

الجوائز (من الثالثة الى السادسة) كل جائزة جنيه

معري واحد يدفع من ادارة المجلة

الجوائز (من السابعة الى العاشرة) اشتراك عام كامل

مجانا في المجلة

الجوائز (من الحادية عشرة الى العشرين) اشتراك نصف

عام مجانا في المجلة

موضوع المسابقة

أما موضوع المسابقة فن البساطة يكون ذلك هو أن

يتمت لادارة هذه المجلة باحسن صورة صورتها لاي منظر

طبيعى من أى حجم كانت

شروط المسابقة

اولاً: يرفق بالصورة المعهية الاخيرة من كل عدد

من الاعداد الخمسة الاول لهذه المجلة

ثانياً: يكتب خلف كل صورة موضوعها واسم المتسابق

وعنوانه بخط واضح

ثالثاً: تصل الصورة بهذه الصفة لادارة هذه المجلة

قبل ظهور العدد السادس

رسوم المسابقة

يرفق بكل صورة طابع يرد بمبلغ عشرين ماباراما

للمسابقة وللمتسابق أن يبيت من العود العدد الذى يريده

شرطاً أن تتوفر شروط المسابقة في كل صورة ولا يدفع عن

العود منها أكثر من متسابق واحد سوى ردم واحد

فحص العود

سيقوم الاستاذ امين افندى حدى رئيس الرابطة

الفنية بفحص كافة الصور التي ترد لادارة المجلة في هذا

المسابقة وسيكون حكمه في هذه المسابقة حكماً نهائياً

نتيجة المسابقة

تنشر نتيجة المسابقة في العدد السابع وتنشر الصور

التي استحققت الجوائز في العدد الثامن وتنشر صور الفائزين

في العدد التاسع وينشر أحسن الصور التي لم تزل جوائز

في العدد العاشر



الى المديار فيقارن في التصوير الشمسى

حديث عن الفن والرابعة الفنية المصرية



يقدم

ابراهيم جرجس

رئيس وعضو الرابطة الفنية

ترسل مجانا

لكل هائم فن التصوير الشمسى

اذا ارفق بالطلب طابع يرد للتدولون

تطلب من رئيس الرابطة الفنية في اسبوط

ملحق رقم (٤)

مشاهد قاهرية نادرة في القرن التاسع عشر

مجموعتي الصور الشمسية المملوكة للملكية السامية

مجموعة الصور الشمسية للفاتنة

منذ سنة ١٨٤٩

تحتوي هذه المجموعة صوراً نادرة للقاهرة من غورن من الزمن كما رأتها الأجيال القريبة للماضي من آباء الأجداد والأجداد وكبارها الأبناء والأحفاد
وان إعداده هذه النيات من الصور الشمسية النادرة التي تمثل القاهرة من سنة ١٨٤٩ لتدل على الجهود الجبار الذي بذله الجمعية منذ سنتين في جمعها من مختلف الجهات والهيئات والأفراد من ذوي المكانة والفضل.

وهي وسيلة جميلة شائعة تروى التطور الذي مر تلك المدينة إلى أن بلغت بلغها الحال من الرفق وسعة العمران.

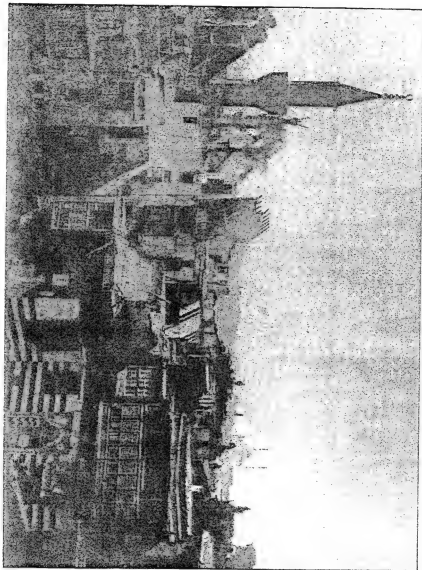
ويرجع الفضل الأول في إعداد هذه المجموعة إلى مولانا حضرة صاحب المجلد الأول (الرقم ١) ورجل الفن ، فقد تنازل لجلاله وتفعله فأذن بإعادة الجمعية تلك المجموعة التاريخية القيمة النادرة من محفوظات القصرين الملكيين العامين عابدين والعبدة.

ثم إن حضرة صاحب السمو الملكي الأمير محمد علي الذي تفضل فأعرا الجمعية مجموعته القيمة الخاصة. وبفضل تلك المجموعات النادرة لهذه الصور العديدة التي تنطق بعظمة مصر الأثرية والتاريخية والجزرية أمكننا التعرف إلى ما كان عليه كثير من أحياء القاهرة القديمة كيدان سليمان باشا وميدان القبة المحضرة ومداخل الموسك وشوارع الأزبكية وميدان الأوبرا كما أمكننا متابعة ذلك التحول التدريجي والتطور النظم الذي أحدثه الزمن بصرويه الشرق.

وإن نظرة واحدة نلقها على صوره هذه الأحياء وتلك المعارف ومكانت البعث فيها الأسف على ذلك العهد الذي كانت فيه القاهرة تتراءى بجماله الطبيعي وبأشجارها الظليلة وأبواب بيوتها القصيرة المزخرفة المنقوشة وماراثها التدرجية المائلة.

ويرجع اختيارنا إلى أن جناب السيد ليون مرقس مرصد باريس قد قدم مصر في تلك السنة وأخذ مناظر مصر مختلفة بالصورة الشمسية في مجموعة من الكليشيات نشرها في المجلد المسمي « رحلة طاجرين » وما يوصف له أنها لا تتكون من الحصول على نسخة كاملة من هذا المجلد القيم ، كما يرجع إلى عدد جناب السيد ماكسيم دي كلب وجوستاف غلوبير المصور أيضاً ووصلته في النيل وأخذها كإليشيات لمناظر مصرية بالصورة الشمسية ونشرها في المجلد « من حسن الخط » أنه يوجد بعض الآن من ثلاث نسخ نرى أهم ما فيها من مناظر وصور للفترة في ذلك العصر ، ولقد فعل عرض بعض الصور التي هي أقل من المستوى المطلوب لأنها منقولة عن الكليشيات أو لأنها أخذت عن صور الفاتنة الذين مروا أو أقاموا بمصر.

ولقد كانت الصور التي أخذت قبل القرن التاسع عشر قريبة الشبه من الأصل بدرجة تتنازل لذلك في إيضاح ما كان عليه القاهرة في ذلك العهد ، وما لا شك فيه - كما لا يخفى - أن هذه العملية تحتاج إلى شخصيات لها المهارات وخبرة في فن التصوير الشمسي لهذه الصور وتبينها ما جعلها جديرة بعرضها الكريم



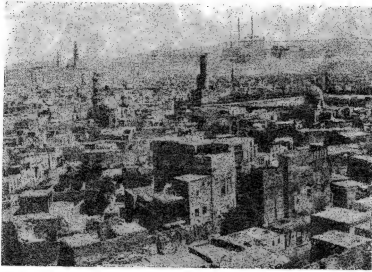
أول صورة شمسية للقاهرة - مكسيم دي كامب ١٨٤٩



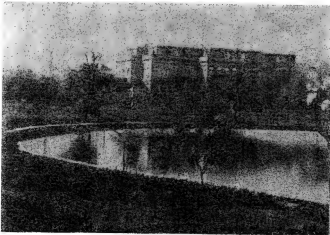
حديقة روزتسي ١٨٤٩



قلعة الكباش ١٨٤٩



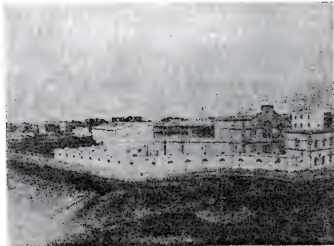
القاهرة منظر عام ١٨٦٩



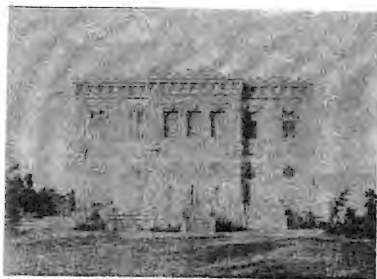
أول تياترو بحديقة الأزبكية ١٨٦٩



الكلوب الخديوي ١٨٦٩



مكان ميدان مصطفى كامل ١٨٦٩



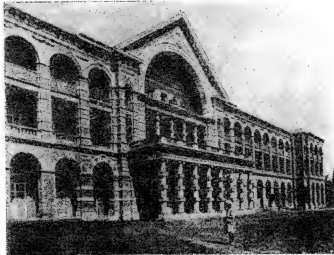
دار الآثار المصرية ١٨٧٠



سرای شریف باشا ١٨٧٠



قصر عابدين من الداخل ١٨٧٠



قصر عابدين من الخارج ١٨٧٠



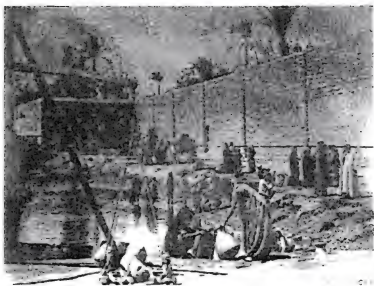
القاهرة منظر عام ١٨٩٤



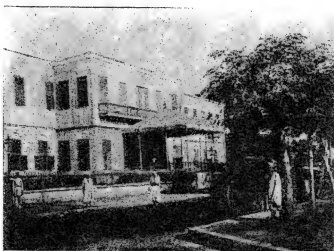
كوبري الليمون ١٨٩٥



شارع شبرا ١٨٩٦



بركة الفيـل ١٨٩٦



سرای عراقی باشا ۱۸۹۰



محطة مصر في أواخر القرن التاسع عشر

مصادر الدراسة

مصادر الدراسة

- القرآن الكريم :
 - سورة الفرقان
- دار الوثائق القومية بالقاهرة :
 - الأدرج ، درج ١ ، آثار .
 - ديوان الداخلية : محفظتا ١٤٤ و ١٩٠٠ ، وحدة حفظ ٢٣٩ ، صور المساجين .
- أدلة :
 - الدليل المصرى عن القطرين المصرى والسودانى ، الشركة الشرقية لنشر الإعلانات بالقاهرة ، القاهرة ، ١٩٢٠ .
 - الدليل العام للقطر المصرى والخارج ، الشركة المصرية للمطبوعات والإعلانات ، مطبعة المقتطف والمقطم بمصر ، ١٩٢٧ .
- كتب ومراجع :
 - (١) باللغة العربية :
 - جمال محمد محرز (دكتور) : التصوير الإسلامى ومدارسه ، المكتبة الثقافية ، رقم ٦١ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٢ .
 - حسين فهمى المهندس : الرسالة العملية لعلاج الشئون الاجتماعية ، طبع بمطبعة عيسى البابى الحلبي وشركاه بمصر ، ١٩٤٢ .
 - دونالد كواتسرت : الدولة العثمانية ١٧٠٠ - ١٩٢٢ ، ترجمة : أيمن نيازى ، مكتبة الميكان ، الرياض ، ٢٠٠٤ .
 - سستانلى باولسر : التصوير الشمسى ، ترجمة : محمد شفيق الجنيدى ومحمد خيرى الرصفى ، سلسلة الألف كتاب ، رقم ١٢٣ ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

- شاكرا عبد الحميد (دكتور): الفنون البصرية وعبقورية الإدراك، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨.
- صبرى أحمد العدل (دكتور): سيناء فى التاريخ الحديث (١٨٦٩ - ١٩١٧)، سلسلة مصر النهضة، رقم ٥٧، دار الكتب والنوائق القومية، القاهرة، ٢٠٠٤.
- عبد الله مبروك النجار (دكتور): فتاوى الإمام محمد عبده - دراسة فقهية تأصيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٥.
- عبد الفناح رياض: آلة التصوير، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٦.
- عز الدين محمد نجيب: التصوير علم وفن، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ٢٠٠٠.
- محمد رشيد رضا (الشيخ): تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده، الجزء الثانى، مطبعة المنار، القاهرة، ١٣٢٤ هـ.
- محمد رفعت الإمام (دكتور): القضية الأرمنية فى الدولة العثمانية ١٨٧٨ - ١٩٢٣، القاهرة، ٢٠٠٢.
- محمد عمارة (دكتور): الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، الجزء الثانى، الطبعة الثانية، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦.
- هند واصف وناديه واصف (تحرير): بنات النيل، لقطات من حركات نسائية مصرية ١٩٠٠ - ١٩٦٠، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ٢٠٠١.

(ب) باللغة الإنجليزية :

- Graham - Brown, Sara: *Image of Women : the Portroyal of Women in Photography of the Middle East 1800 - 1950*, New York, 1988.
- Janis, Eugenia parry: *The Art of French Calotype, with a Critical Dictionary of Photographers 1843 - 1870*, princeton, 1983.
- Jeffrey, Jan: *Photography, A Concise History*, London, 1991.
- Nickel, Doug: "the Camera and other Drawing Machines", in Weaver Mike (ed): *British photography in the Ninteenth Century, the Fine Art Tradion*, Oxford University, 1989.

- Perez, Nissan: *Focus East, Early photography in the Near East (1839 - 1885)*, New York, 1988.
- Osman, Colin: *Egypt Caught in Time*, London, 1997.
- Weaver, Mike: "Henry Fox Talbot: Conversation Pieces", in Weaver Mike (ed): *British Photography in the Nineteenth Century, the Fine Art Tradition*, Oxford University, 1989.
- Zevi, Filippo: *Photographers and Egypt in XIX Century*, Firenze, 1984.

(ج) باللغة الفرنسية :

- Arago, Dominique - François: *Rapport Sur le dagurréatype avec les textes annexes de C. Duchâtel et L. J. Gray - Lussac, Rumeur des Âges*, la Rochelle, 1995.
- Du Camp, Maxime: *Le Nile*, paris, 1855.
- De Nerval, Gérard: *Le voyage en Orient*, Paris, 1870, Vol. 1.
- Fleig, Alain: *Rêves de papier, la Photographie Orientaliste 1860 - 1914, Ides et Calendes*, Neuchâtel, 1997.
- Isambert, Emile & Joanne, Adolphe: *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient*, paris, 1861.
- Solé, Robert: *l'Egypte, Passion Française*, Paris, 1997.
- Vercoutter, Jean: *A la Resherch de l'Egypte Oubliée*, paris, 1986.

● مقالات وبحوث :

- أحمد رفعت : «معجزة هذا العصر الأنور أو التلغراف المصور» ، الراية العثمانية ، عدد ١٠ ، الخميس ٢٨ فبراير ١٩٠٧ .
- أحمد زكي : «الفتوغرافية والسينماتوغراف» ، السفور ، عدد ١٥٣ ، الخميس ٩ مايو ١٩١٨ .
- إسكندر مكاربوس : «التصوير الحديث : الفلم أو الرق» ، المقتطف ، السنة الثلاثون ، الجزء الثالث ، مارس ١٩٠٥ .

- _____ : «التصوير الحديث : الزجاج والتصوير الأوتوكروماتيك» ، المقتطف ، المجلد الثلاثون ، الجزء ان الرابع والخامس ، أبريل ومايو ١٩٠٥ .
- _____ : «التصوير الشمسى الملون» ، المقتطف ، المجلد الثانى والثلاثون ، الجزء العاشر ، أكتوبر ١٩٠٧ .
- حسين توفيق : «التصوير الملون» ، مجلة السلاح الجوى الملكى ، العدد الثامن ، أكتوبر ١٩٤٩ .
- سهيل الملاذى (دكتور) : «الصحافة الشامية فى مصر» ، مجلة المرفة ، العدد ٥٢٥ ، السنة ٤٦ ، يونية ٢٠٠٧ ، سورية .
- عبد العزيز هيد العال : «التصوير الجوى فى الحرب والسلام» ، مجلة السلاح الجوى الملكى ، العدد الرابع ، أكتوبر ١٩٤٨ .
- فؤاد زكى عجمى : «التصوير الشمسى» ، مجلة الشباب ، السنة الأولى ، الجزء الخامس عشر ، ١٦ يونية ١٩١٦ .
- «كتب الأطفال» : «مجلة الشؤون الاجتماعية» ، عدد ٨ ، السنة الثانية ، أغسطس ١٩٤١ .
- محمد راتب هيد الوهاب : «التصوير الليلى» ، مجلة السلاح الجوى الملكى ، العدد الثالث ، يونية ١٩٤٨ .
- محمد رشيد رضا : «حكم التصوير وصنع الصور والتمائيل واتخاذها» ، المنار ، المجلد العشرون ، الجزء ان الخامس والسادس ، يناير وفبراير ١٩١٨ .
- محمد رفعت الإمام (دكتور) : «التصوير الشمسى فى مصر ١٨٣٩ - ١٩٢٤» ، دراسة تاريخية ، مجلة كلية الآداب ، جامعة المنصورة ، العدد التاسع والثلاثون ، المجلد الثانى ، أغسطس ٢٠٠٦ .
- مراد زكى : «التصوير الشمسى أو الرسم بالنور» ، مجلة مرآة الأدب ، السنة الأولى ، الجزء التاسع ، سبتمبر ١٩١٦ .

- رفائيل نخلة اليسوى : «التصوير الشمسى الملون» ، المشرق ، السنة التاسعة عشرة ، عدد ١١ ، ١٩٢١ .

- روبرت جيه جيان : «تطور التصوير الضوئى (الفوتوغراف) فى الشرق الأوسط» ، كيفارث ، النشرة السنوية ، الكتاب السادس ، حلب ، ٢٠٠٢ .

• دوريات :

- أبوالهول : دورة أسبوعية أصدرها كل من نجيب حاج ومصطفى إسماعيل القناشى بالقاهرة ١٩٢٠ - ١٩٢٥ .

* ١٩٢٣ ، ١٩٢٤

- الاتحاد للعصرى : دورة أسبوعية أصدرها كل من روفائيل مشالة وماهر حسن فراج بالإسكندرية عام ١٨٨١ .

* ١٩٠٩ ، ١٩١٠

- الإخلاص : دورة يومية أصدرها إبراهيم عبد المسيح بالقاهرة (١٨٩٥ - ١٩٠٦) .

* ١٩٠٣

- الاستقامة : دورة أسبوعية أصدرها حاتم حلمى بكير الأرنؤوطى بالقاهرة (١٩٠٩ - ١٩١٤) .

* ١٩٠٩

- الألكسار : دورة يومية أصدرها حلمى صادق بالقاهرة منذ عام ١٩٠٠ .

* ١٩١٧ ، ١٩١٨ ، ١٩٢١ ، ١٩٢٢ ، ١٩٢٣

- أميس الجملس : دورة شهرية أصدرتها الكسندرا علينادى أنيرنوه بالإسكندرية (١٨٩٨ - ١٩٠٨) .

* ١٩٠٨

- البوستان : دورة نصف شهرية أصدرها كل من إبراهيم التياجى وبشارة ولزل بالقاهرة (١٨٩٧ - ١٨٩٨) .

* ١٨٩٨

* ١٨٩٧

- التجسار : دورة أسبوعية أصدرها عبد الفتاح بركة بالإسكندرية (١٩١٧ - ١٩٣٢) .

* ١٩١٨

- التصوير الشمسى : دورة أسبوعية أصدرها أحمد حجازى بالقاهرة عام ١٩٢٤ .

* ١٩٢٤

- الطفرفات الجطيلة : دورة يومية أصدرها محمد مختار الباجورى بالقاهرة (١٨٩٧ - ١٨٩٩) .

* ١٨٩٩

- **التلميذ**: دورية أسبوعية أصدرها عبد الرشيد إبراهيم في سان بطرسبورج بروسيا (١٩٠٦ - ١٩٠٧).
* ١٩٠٧
- **الجاسوس**: دورية أسبوعية أصدرها حافظ حلمي بكير الأرنؤوطي بالقاهرة (١٩٠٤ - ١٩٠٨).
* ١٩٠٥
- **الرشيد**: دورية يومية أصدرها أحمد صادق بالقاهرة (١٩٢٠ - ١٩٤٥).
* ١٩٢٠
- **وعصميس**: دورية شهرية أصدرها كل من رمزي تاندرس وكيرلس تاندرس بالقاهرة (١٩١٢ - ١٩٣٠).
* ١٩٢١
- **الركوب**: دورية يومية أصدرها جورج طنوس بالقاهرة (١٩١٢ - ١٩٢٨).
* ١٩١٢، ١٩١٣
- **روضة البحرين**: دورية أسبوعية أصدرها حسن واسم حجازي بطنطا (١٩١٩ - ١٩٢٨).
* ١٩٢٢، ١٩٢٣
- **الساعة**: دورية أسبوعية أصدرها إبراهيم زهدي بالجيزة منذ عام ١٩٢٠.
* ١٩٢٣
- **السلام**: دورية يومية أصدرها كل من غالب محمد طليمات ونجيب الحداد بالإسكندرية (١٨٩٨ - ١٩٠٠).
* ١٨٩٩
- **سمير الشبان**: دورية شهرية أصدرها أرمانبوس سليمان بينها عام ١٩٠٧.
* ١٩٠٧
- **السيف**: دورية أسبوعية أصدرها كل من حسن علي ومحمد شرف بالقاهرة (١٩١١ - ١٩٣٠).
* ١٩٢٤
- **الشباب**: دورية أسبوعية أصدرها محمد عبد العزيز الصلر بالقاهرة (١٩١٥ - ١٩٢٥).
* ١٩١٦، ١٩٢٣
- **شمس الكمال**: دورية أسبوعية أصدرها محمد أمين عبده بالجيزة (١٩٢٢ - ١٩٤١).
* ١٩٢٣
- **الصباح**: دورية أسبوعية أصدرها مصطفى إسماعيل القشاش بالقاهرة (١٩٢١ - ١٩٢٠).
* ١٩٢٣
- **عاصمة الشرق**: دورية أسبوعية أصدرها عبد العزيز حمدي بالقاهرة (١٩٢٣ - ١٩٢٧).
* ١٩٢٥، ١٩٢٦

- **المصر الجديد**: دورية أسبوعية أصدرها إسكندر شلهوب بالقاهرة (١٩٠٤ - ١٩٠٥).
* ١٩٠٥
- **فتاة الشرق**: دورية شهرية أصدرتها لبيبة هاشم بالقاهرة (١٩٠٦ - ١٩٣٩).
* ١٩١٠
- **الشمس**: دورية شهرية أصدرها إسكندر شلهوب بالقاهرة (١٨٩٢ - ١٨٩٣).
* ١٨٩٣
- **الفرح**: دورية أسبوعية أصدرها كل من سليم حموى وإلياس حموى بالإسكندرية (١٨٨٦ - ١٩٠٤).
* ١٨٩٦، ١٨٨٦
- **القاهرة**: دورية يومية أصدرها سليم فارس الشليباقي بالقاهرة (١٨٨٥ - ١٨٩٦).
* ١٨٨٩، ١٨٨٧، ١٨٨٦
- **القاهرة الحرة**:
* ١٨٨٧، ١٨٨٨، ١٨٨٩
- **اللطائف**: دورية شهرية أصدرها شاهين مكاربوس بالقاهرة (١٨٨٦ - ١٨٩٦).
* ١٨٩٥
- **اللطائف للصورة**: دورية أسبوعية أصدرها إسكندر مكاربوس بالقاهرة (١٩١٥ - ١٩٤١).
* ١٩١٦
- **للمسجون**: دورية أسبوعية أصدرها أمين حسن بالقاهرة (١٩٠٣ - ١٩٠٨).
* ١٩٠٤
- **للجارية**: دورية نصف شهرية أصدرها خليل سعادة في بونيس آيرس بالأرجنتين (١٩١٥ - ١٩١٧).
* ١٩١٥
- **مجلة الروايات المصورة**: دورية أسبوعية أصدرها كل من سليم خورى وإسحق صرول بالقاهرة (١٩٢١ - ١٩٢٧).
* ١٩٢٢، ١٩٢١
- **مجلة المسلمات**: دورية شهرية أصدرتها روزا أنطون حداد بالإسكندرية (١٩٢١ - ١٩٢٤).
* ١٩٢٢
- **مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسي**: مجلة شهرية أصدرها شكرى صادق وحسن آصف بالقاهرة في عام ١٩١٣
* ١٩١٣

- مجلة للحرية الجنسية : دورية أسبوعية أصدرها محمود التجوري بالقاهرة (١٩٢٢ - ١٩٣٥).

* ١٩٢٢

- للجنة للنسوية : دورية نصف شهرية أصدرها كل من خليل مطران ومحمد مسعود بالقاهرة (١٩١٠ - ١٩١٠).

* ١٩٠٠

- مجلة النهضة النسائية : دورية شهرية أصدرتها لبيبة أحمد بالقاهرة (١٩٢١ - ١٩٣٩).

* ١٩٢١

- للحامس للصورة : دورية أسبوعية أصدرها السيد عبيد الله أسعد بالقاهرة (١٩٢٢ - ١٩٢٤).

* ١٩٢٣

- للحرورية : دورية أسبوعية أصدرها سليم نقاش وآخرون بالقاهرة (١٨٨٠ - ١٩٤١).

* ١٨٩٥

- للحيطة : دورية شهرية أصدرها عوض واصف بالقاهرة (١٩٠٢ - ١٩١٤).

* ١٩١٣

- للرشيد : دورية أسبوعية أصدرها وطن بالقاهرة (١٨٩٤ - ١٩١٠).

* ١٨٩٦

- للفجر : دورية أسبوعية أصدرها سليم سرريس بالإسكندرية (١٨٩٥ - ١٨٩٩).

* ١٨٩٦ ، ١٨٩٧

- مصر الفتاة : دورية يومية أصدرها كل من مبد على ومصطفى كامل بالقاهرة (١٩٠٨ - ١٩١١).

* ١٩١٠

- للمصور : دورية أسبوعية أصدرتها دار الهلال بالقاهرة منذ عام ١٩٢٤.

* ١٩٢٥

- للمسلم : دورية أسبوعية أصدرها حبيب أسعد داغر بالقاهرة (١٩٢١ - ١٩٢٣).

* ١٩٢٢

- للمعروف : دورية أسبوعية أصدرها راجب حسن بالقاهرة (١٩٠٦ - ١٩١٢).

* ١٩٠٧

- للثقافة : دورية شهرية أصدرها كل من يعقوب صروف وفارس غر بالقاهرة (١٨٧٦ - ١٩٥٢).

* ١٨٧٩ ، ١٨٨٢ ، ١٨٨٣ ، ١٨٨٤ ، ١٨٨٥ ، ١٨٩٢ ، ١٨٩٧ ، ١٨٩٨ ، ١٨٩٩ ،

١٩٠٠ ، ١٩٠٣ ، ١٩٠٤ ، ١٩٠٥ ، ١٩٠٧ .

- **المقطم** : دورية يومية أصدرها يعقوب صروف وآخرون بالقاهرة (١٨٨٩ - ١٩٥٢).

* ١٨٩٦

- **المستار** : دورية شهرية أصدرها محمد رشيد رضا بالقاهرة (١٨٩٨ - ١٩٤٠).

* ١٩٠٤ ، ١٩١٢

- **المنيرة** : دورية شهرية أصدرها محمد باقر بالإسكندرية (١٩٠٨ - ١٩١٠).

* ١٩١٠

- **النجاح** : دورية أسبوعية أصدرها إسماعيل صبرى الزواوى بالإسكندرية (١٩١٧ - ١٩١٨).

* ١٩١٧

- **النشرة الأسبوعية** : دورية أسبوعية أصدرها هنرى جيب ببيروت (١٨٧٢ - ١٨٩٣).

* ١٨٨٦

- **النشرة الاقتصادية المصرية** : دورية أسبوعية أصدرها منصور صدقى بالقاهرة (١٩٢٠ - ١٩٢٢).

* ١٩٢١

- **النسيم** : دورية يومية أصدرها حسن حسنى الطويرانى بالقاهرة (١٨٩١ - ١٨٩٥).

* ١٨٩٣

- **النسيم** : دورية أسبوعية أصدرها فرج سليمان نواد بالقاهرة (١٩٢١ - ١٩٥٤).

* ١٩٢١ ، ١٩٢٢

- **النيل للمصرى** :

* ١٩٢١

- **النيل للمصور** :

* ١٩٢٢ ، ١٩٢٣ ، ١٩٢٤

- **النهار** : دورية شهرية أصدرها عبد العزيز جاويش بالقاهرة (١٩١٠ - ١٩١٢).

* ١٩١١

- **النهار** : دورية شهرية أصدرها جرجى زينان بالقاهرة منذ عام ١٨٩٢.

* ١٨٩٢ ، ١٨٩٧ ، ١٩٠٥ ، ١٩٠٧ ، ١٩٢٣

- **والى النسيم** : دورية يومية أصدرها محمد أحمد الكتزة بالإسكندرية (١٩٠٨ - ١٩٣٦).

* ١٩٠٩ ، ١٩١٨

- **الوطن** : دورية أسبوعية أصدرها أيوب صبرى بالقاهرة (١٩١١ - ١٩٥٣).

* ١٩١٢

الفهرست

الموضوع	الصفحة
• تقديم	٧
• مقدمة	٩
• إهداء	١٥
• الفصل الأول	١٩
المنظومة الفوتوغرافية	
• الفصل الثاني	٤٧
المصوّراتية	
• الفصل الثالث	٦٧
المنافع والمضار	
• الفصل الرابع	٨٩
إنتاج المعرفة الفوتوغرافية	
• الفصل الخامس	١٣٥
مصر المصوّرة	
• الملاحق	
* ملحق رقم ١	١٥٧
فتوى الإمام محمد عبده بخصوص الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها	
* ملحق رقم ٢	١٦٥
الأدبيات الفوتوغرافية في مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسي	

١٩٩ * ملحق رقم ١٣

مجلة التصوير الشمسى

٢٢٥ * ملحق رقم ١٤

مشاهد قاهرية نادرة فى القرن التاسع عشر

٢٣٧ • مصادر الدراسة

صدر فى هذه السلسلة

- ١- الأصول التاريخية لمسألة طابا ، دراسة وثائقية .
د. يونان لبيب رزق .
- ٢- مجمع اللغة العربية ، دراسة تاريخية .
د. عبد المنعم الدسوقي الجميى .
- ٣- التيارات السياسية والاجتماعية بين المجددين والمحافظين دراسة فى فكر الشيخ محمد عبده
د. زكريا سليمان بيومى .
- ٤- الجذور التاريخية لتحرير المرأة المصرية فى العصر الحديث .
د. محمد كمال يحيى .
- ٥- رؤية فى تحديث الفكر المصرى ، الشيخ حسين المرصفى وكتابة رسالة الكلم الثمان مع النص الكامل للكتاب .
د. احمد زكريا الشلق .
- ٦- صياغة التعليم المصرى الحديث ، دور القوى السياسية والاجتماعية والفكرية ١٩٢٣-١٩٥٢ .
د. سليمان نسيم .
- ٧- دور مصر فى افريقيا فى العصر الحديث .
د. شوقى عطا الله الجمل .
- ٨- التطورات الاجتماعية فى الريف المصرى قبل ثورة ١٩١٩ .
د. فاطمة علم الدين عبد الواحد .
- ٩- المرأة المصرية والتغيرات الاجتماعية ١٩١٩ - ١٩٤٥ .
د. لطيفة محمد سالم .
- ١٠- الأسس التاريخية للتكامل الاقتصادى بين مصر والسودان، دراسة فى العلاقات الاقتصادية المصرية السودانية ١٨٢١ - ١٨٤٨ .
د. نسيم مقار .
- ١١- حول الفكرة العربية فى مصر ، دراسة فى تاريخ الفكر السياسى المصرى المعاصر .
د. فؤاد المرسى خاطر .
- ١٢- صحافة الحزب الوطنى ١٩٠٧ - ١٩١٢ ، دراسة تاريخية .
د. يواقيم رزق مرقص .

- ١٣- الجامعة الأهلية بين النشأة والتطور .
د. سامية حسن ابراهيم .
- ١٤- العلاقات المصرية السودانية ١٩١٩ - ١٩٢٤ .
د. أحمد دياب .
- ١٥- حركة الترجمة فى مصر فى القرن العشرين .
د. أحمد عصام الدين .
- ١٦- مصر وحركات التحرر الوطنى فى شمال أفريقيا .
د. عبد الله عبد الرازق ابراهيم .
- ١٧- رؤية فى تحديث الفكر المصرى، دراسة فى فكر أحمد فتحي زغلول .
د. أحمد زكريا الشلق .
- ١٨- صناعة تاريخ مصر الحديث ، دراسة فى فكر عبد الرحمن الرافعى .
د. حمادة محمود إسماعيل .
- ١٩- الصحافة والحركة الوطنية المصرية ١٩٤٥-١٩٥٢، من ملفات الخارجية البريطانية .
د. لطيفة محمد سالم .
- ٢٠- الدبلوماسية المصرية وقضية فلسطين ١٩٤٧ - ١٩٤٨ .
د. عادل حسن غنيم .
- ٢١- الجمعية الوطنية المصرية سنة ١٨٨٣، جمعية الانتقام .
د. زين العابدين شمس الدين نجم .
- ٢٢- قضية الفلاح فى البرلمان المصرى ١٩٢٤ - ١٩٣٦ .
د. زكريا سليمان بيومى .
- ٢٣- فصول فى تاريخ تحديث المدن فى مصر ١٨٢٠ - ١٩١٤ .
د. حلمى أحمد شلبى .
- ٢٤- الأزهر ودوره السياسى والحضارى فى أفريقيا .
د. شوقى الجمل .
- ٢٥- تطور النقل والمواصلات الداخلية فى مصر فى عهد الاحتلال البريطانى ١٨٨٢ - ١٩١٤ .
د. فاطمة علم الدين عبد الواحد .
- ٢٦- جمعية مصر الفتاة ١٨٧٩، دراسة وثائقية .
د. على شلش .

- ٢٧- السودان فى البرلمان المصرى ، ١٩٢٤ - ١٩٢٦ .
د. يواقيم رزقى مرقص .
- ٢٨- عصر حكيان
د. أحمد عبد الرحيم مصطفى .
- ٢٩- صفار ملاك الأراضى الزراعية فى مديرية المنوفية ١٨٩١ - ١٩١٣ .
د. حلمى أحمد شلبى .
- ٣٠- المجالس النيابية فى مصر فى عهد الاحتلال البريطانى .
د. سعيدة محمد حسنى .
- ٣١- دور الطلبة فى ثورة ١٩١٩ .
د. عاصم محروس عبد المطلب .
- ٣٢- الطليعة الوفدية والحركة الوطنية ١٩٤٥ - ١٩٥٢ .
د. إسماعيل محمد زين الدين .
- ٣٣- دور الاقاليم فى تاريخ مصر السياسى .
د. حمادة محمود إسماعيل .
- ٣٤- المعتدلون فى السياسة المصرية .
د. أحمد الشربينى السيد .
- ٣٥- اليهود فى مصر .
د. نبيل عبد الحميد سيد أحمد
- ٣٦- مصر فى كتابات الرحالة الفرنسيين فى القرنين السادس عشر والسابع عشر .
د. الهام محمد على ذهنى .
- ٣٧- المعتدلون فى السياسة المصرية .
ماجدة محمد حمود .
- ٣٨- مصر والحركة العربية .
د. محمد عبد الرحمن برج .
- ٣٩- مصر وبناء السودان الحديث .
د. نسيم مقار .
- ٤٠- تطور الحركة النقابية للمعلمين المصريين ١٩٥١ - ١٩٨١ .
د. محمد أبو الاسعاد .

- ٤١- الماسونية فى مصر .
د. على شلش .
- ٤٢- القطن فى العلاقات المصرية البريطانية ١٨٣٨ - ١٩٤٢ .
د. عاصم محروس عبد المطلب .
- ٤٣- المفكرون والسياسة فى مصر المعاصرة .
د. محمد صابر عرب .
- ٤٤- السودان فى البرلمان المصرى .
د. يواقيم رزق مرقص
- ٤٥- طوائف الحرف فى مصر ١٨٠٥ - ١٩١٤ .
د. عبد السلام عبد الحليم عامر .
- ٤٦- مصر ومنظمة المؤتمر الاسلامى ١٩٧٩ - ١٩٨٧ .
د. عبد الله الأشعل .
- ٤٧- السياحة فى مصر خلال القرن التاسع عشر ١٨٩٨ - ١٨٨٢، دراسة فى تاريخ مصر
الاقتصادى والاجتماعى .
د. السيد سيد أحمد توفيق دياب .
- ٤٨- حوادث مايو ١٩٢١، صفحة مجهولة من ثورة ١٩١٩.
د. حمادة محمود اسماعيل .
- ٤٩- حدود مصر الغربية، دراسة وثائقية .
د. فاطمة علم الدين عبد الواحد .
- ٥٠- الدور الأفريقى لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .
د. شوقى الجمل .
- ٥١- مصر فى كتابات الرحالة الفرنسيين فى القرن التاسع عشر ١٨٠٥ - ١٨٧٩ .
د. الهام محمد على ذهنى .
- ٥٢- الصحافة المصرية والحركة الوطنية من الاحتلال إلى الاستقلال ١٨٨٢ - ١٩٢٢ .
د. رمزى ميخائيل .
- ٥٣- المؤرخون والعلماء فى مصر فى القرن الثامن عشر .
د. عبد الله محمد عزباوى .
- ٥٤- الحزب الديمقراطى المصرى ١٩١٨ - ١٩٢٣ .

- د. أحمد زكريا الشلق.
- ٥٥- الخطاب السياسي الصوفي في مصر
د. محمد صبرى الدالى.
- ٥٦- الطيران المدني في مصر
د. عبد اللطيف الصباغ.
- ٥٧- تاريخ سيناء الحديث.
د. صبرى العدل.
- ٥٨- الجسد والحدائق: الطب والقانون في مصر الحديثة.
د. خالد فهمى.
- ٥٩- مصطفى النحاس رئيساً للوفد.
د. مختار أحمد نور .
- ٦٠ - الفرنسيون في صعيد مصر.
د. ناصر أحمد إبراهيم.
- ٦١- حزب الكتلة الوفدية.
د. منصور عبد السميع منصور.
- ٦٢- الجريمة في مصر فى النصف الأول من القرن العشرين .
د. عبد الوهاب بكر.
- ٦٣- عبد الناصر و السياسة الخارجية الأمريكية.
د. محمد عبد الوهاب سيد احمد.
- ٦٤- المازنى سياسياً.
د. حمادة محمود إسماعيل.
- ٦٥- قبل أن يأتى الغرب...
ناصر عبد الله عثمان.
- ٦٦- الخارجية المصرية ١٩٣٧ - ١٩٥٣.
د. صفاء شاكر.
- ٦٧- الطلبة والحركة الوطنية فى مصر ١٩٢٢ - ١٩٥٢.
د. عاصم محروس.
- ٦٨- الوطنية الأليفة.

- د. تميم البرغوثي.
٦٩- الفلاح والسلطة والقانون
د. عماد هلال
٧٠- أحوال مصر الإدارية والاقتصادية في القرن التاسع عشر.
د. زين العابدين شمس الدين
٧١- جذور الأصولية الإسلامية في مصر المعاصرة، رشيد رضا ومجلة المنار .
أحمد صلاح الملا
٧٢- الجامعة الأمريكية في مصر
د. عماد حسين
٧٣- الماسونية والماسون في مصر
واثل إبراهيم الدسوقي
٧٤- معركة بناء السد العالي
إلهام محمد السيد عفيفي
٧٥- تاريخ مصر بين الفكر والسياسة
د. يونس لبيب رزق
٧٦- كتابة تاريخ مصر.. إلى أين؟
د. ناصر أحمد إبراهيم
٧٧- عدلي يكن .. الأرستقراطية والحركة الوطنية
د. إبراهيم العدل المرسي
وبين يديك العدد (٧٧).
٧٨- عصر الصورة في مصر الحديثة ١٨٣٩ - ١٩٢٤
د. محمد رفعت الإمام

